分类号 J02

密级 公开

学号 151111

陕西师範大學
SHAANXI NORMAL UNIVERSITY

硕士学位论文

（学术型）

题目 安伽墓乐舞图像考

作者 王红蕾

指导教师 贾嫚 教授

一级学科名称 艺术学理论

二级学科名称 艺术学

提交日期 二〇一八年五月

学位论文原创性声明

本人声明所呈交的学位论文是我在导师的指导下进行研究工作所取得的研究成果。尽我所知，除文中已经注明引用的内容和致谢的地方外，本论文不包含其他个人或集体已经发表或撰写过的研究成果，也不包含本人或他人已申请学位或其他用途使用过的成果。对本文的研究做出重要贡献的个人和集体，均已在文中作了明确说明并表示谢意。

本学位论文若有不实或侵犯他人权利的，本人愿意承担一切相关的法律责任。

作者签名：王红蕾　　日期：2018 年 5 月 30 日

学位论文知识产权及使用授权声明书

本人在导师指导下所完成的学位论文及相关成果，知识产权归属陕西师范大学。本人完全了解陕西师范大学有关保存、使用学位论文的规定，允许本论文被查阅和借阅，学校有权保留学位论文并向国家有关部门或机构送交论文的纸质版和电子版，有权将本论文的全部或部分内容编入有关数据库进行检索，可以采用任何复制手段保存和汇编本论文。本人保证毕业离校后，发表本论文或使用本论文成果时署名单位仍为陕西师范大学。

保密论文解密后适用本声明。

作者签名：王红蕾　　日期：2018 年 5 月 30 日

摘 要

中国艺术的发展，离不开多种文化的相互交融，音乐、诗歌、舞蹈的融合在唐代达到了高峰，造就了中国乐舞艺术的发展顶峰，这样的发展结果，正是中、外文化高度交流使然。在这种文化交流中，丝绸之路起到了重要的作用，在这条连接亚欧大陆的交通网中，将西域的宗教、文化、物品传入中原，也将中国的文化、货品等传入西方。昭五九姓人，也就是早期粟特人无疑是其重要的传播媒介。

2000 年 5 月在西安市北郊未央区大明宫乡炕底寨村发现了粟特人安伽墓。墓主安伽是中亚入华粟特人中的一个代表，粟特，是一民族名称，亦指中国史书中记载的西域诸国，地处于今中亚阿姆河与锡尔河之间的平原地带。粟特由大小迥异的绿洲国家组成，常臣属于比其更为强大的异族，多散居远方。随着丝绸之路的开通，粟特人穿梭其中，扮演了极为重要的角色。来自中亚的粟特人不仅控制着丝绸之路上的货物贸易，还连接着丝路沿线文化艺术的交流。近些年来在陕西西安、咸阳、关中，甘肃天水，宁夏固原，山西太原，河北邯郸，河南洛阳，北京丰台等地频繁发现粟特人在中原活动的文化印记，这些遗址、遗迹、遗物的出现，说明粟特文明对中原的影响愈发深刻。

安伽墓中出土有大量的的乐舞图像，有拍手、甩袖、扭腰、腾跳等典型中亚风格舞蹈的胡腾舞，以及自西域而来的箜篌、琵琶等乐器形象；还有独具中国特色以舞袖为舞具，婀娜多姿、动作典雅的长袖舞，以及中国传统乐器排箫等乐器形象。安伽墓，是粟特人入华后保留较为完整的一个墓葬。这是粟特人在中原生活的形象概括，追名逐利，尚慕富贵，从生到死，墓葬中的形制、遗物以及题材配置有中原汉族常见的形制构造，也有较多的一些中亚祆教成分，尤为突出的是这些乐舞图像以浅浮雕艺术手法，刻画出粟特人贸易、饮宴、娱乐等生活与乐舞之间的息息相关。安伽生活在 6 世纪前后，此时期正是中西文化交流最为繁盛的阶段，随着陆路丝绸之路的畅通中西文化的交流达到一个高峰。

本文以安伽墓出土的乐舞图像为例,对墓葬中的几幅乐舞图像作进一步的阐释并进行梳理,旨在说明此乐舞图像不仅表现了当时的乐舞活动,也反映出当时社会经济、宗教信仰、世俗生活以及中西文化交流相互间的密切关系。

关键词： 安伽墓 粟特人 乐舞图像 祆教 文化交流

Abstract

The development of Chinese art is inseparable from the mutual fusion of multiple cultures. The fusion of music, poetry and dance reached its peak in the Tang Dynasty and created the peak of the development of Chinese music and dance art. This development result is exactly the height of Chinese and foreign cultures. High degree of communication. In this cultural exchange, the Silk Road has played an important role. In this transportation network linking the Eurasian continent, the religion, culture, and articles of the Western Regions were introduced into the Central Plains, and the Chinese culture and goods were also introduced. West. The surnames of the surnames of the May 15th and early 1950s are undoubtedly their important media.

In May 2000, the Tomb of the Anjag of Sogdian was discovered in the village of Loudizhai Village, Daminggong Township, Weiyang District, Xi'an City. The Tomb Lord Anjia is a representative of the Sogdian people who entered China in Central Asia. Sogd is a national name. It also refers to the countries of the Western Regions recorded in the Chinese history books and lies between the Amu Darya River and the Syr Darya River in Central Asia. Plain area. Sute is made up of oasis countries of different sizes, and regular officials belong to more powerful aliens than they do. With the opening of the Silk Road, the Sogdian people shuttled and played an extremely important role. The Sogdian people from Central Asia not only controlled the trade of goods on the Silk Road, but also connected the cultural and artistic exchanges along the Silk Road. In recent years, cultural marks of the Sogdian people' s activities in the Central Plains have been frequently found in Xi'an, Xianyang, Guanzhong, Gansu, Tianshui, Gansu, Tianshui, Ningxia, Taiyuan, Shanxi, Hebei, Hebei, Luoyang, Henan, and Fengtai, Beijing. These sites, relics, and relics have been discovered. This shows that the influence of the Sogdia civilization on the Central Plains has deepened.

There are a large number of images of music and dance unearthed in the tomb of Anjia. There are Huteng dances, such as claps, sleeves, twists, and hops, and typical dances of Central Asian styles, as well as musical instruments such as gongs and gongs from the Western Regions. With Chinese characteristics, dance sleeves are the dance equipment, graceful and elegant movements of long-sleeved dance, and traditional

Chinese musical instruments, such as a row of cymbals and other musical instruments. The Tomb of Anjia is a tomb that remains relatively complete after the Sogdian entered China. This is a summary of the image of the Sogdian people living in the Central Plains. There are common shapes and structures of the Han Chinese people in the form, relics, and subjects in the tombs. The eroticism component, especially the image of these music and dance, is a bas-relief technique that portrays the Sogdian trade, dinner, entertainment and other aspects of life and music. Anjia lived around the 6th century. This period was the most prosperous stage of cultural exchanges between China and the West. With the unbroken communication of the Silk Road on the land, the exchange of Chinese and Western cultures reached a peak.

This article takes the image of music and dance unearthed from Tomb of the Tomb as an example, further interprets and combs several pieces of music and dance images in the tomb, aiming to show that this music and dance image not only shows the music and dancing activities at that time, but also reflects the social economy and religion at that time. Faith, secular life, and the close relationship between Chinese and Western cultural exchanges.

key words: Anjia's Tomb, Sogdian, Music dance image, Zoroastrianism,Cultural exchange

目 录

摘 要 I

Abstract III

第 1 章 绪 论 1

1.1 选题意义 1
1.2 研究综述 2
1.3 创新点 4
1.4 研究目的 5

第 2 章 安伽所处的时代背景 7

2.1 魏晋南北朝时期的社会经济 7
2.2 魏晋南北朝的文化交流 8
2.3 魏晋南北朝的乐舞 9

第 3 章 安伽墓出土乐舞图像的具体位置 11

3.1 墓室门额上的乐舞图像 11
3.2 围屏石榻上的乐舞图像 12
3.2.1 奏乐舞蹈图 12
3.2.2 乐舞宴饮狩猎图 13
3.2.3 奏乐宴饮舞蹈图 13
3.2.4 宴饮奏乐舞蹈图 14

第 4 章 安伽墓中的乐舞形象 15

4.1 安伽墓出土的舞蹈形象 15
4.1.1 胡腾舞 15
4.1.2 长袖舞 17
4.2 安伽墓出土的乐器形象 19
4.2.1 弦鸣乐器 20
4.2.2 气鸣乐器 22
4.2.3 膜鸣乐器 24

第 5 章 安伽墓中文化的多元性 27
5.1 安伽墓中的宗教因素 27
5.1.1 圣火旁的伎乐天使 27
5.1.2 引导亡灵进入天界的伎乐 30
5.2 安伽墓中的中原因素 31
5.2.1 长袖舞 32
5.2.2 排箫的融入 33
5.3 安伽墓中的外域因素 34
5.3.1 具有中亚风格的胡腾舞 34
5.3.2 源自美索不达米亚的箜篌 36
5.4 安伽墓乐舞图所呈现出的中西文化交流 37
5.4.1 社会生活 37
5.4.2 文化艺术 38
5.4.3 音乐舞蹈 39
结 论 43
参考文献 45
致 谢 51
攻读硕士学位期间科研成果 53

第 1 章　绪 论

1.1 选题意义

安伽墓发掘于现今陕西西安的东北郊，即汉长安城的东郊，其为汉代至西晋时期居住在都城长安城中住民的主要墓葬区之一。已经发掘的属于汉晋时期的墓葬已达数千座，但北周时期的墓葬尚属首例。而墓主安伽生活在魏晋南北朝的大时代背景下，此时正是丝绸之路交往极为繁盛的时期。安伽墓可谓是丝绸之路的艺术结晶，其学术意义可分为以下几方面。

安伽墓是近期发现最具代表性的一个墓葬，其墓葬中广泛涉猎音乐舞蹈、贸易交往、民族关系、风俗文化、服饰、建筑等多个方面，尤以乐舞及贸易较为突出，是已发掘的魏晋南北朝这一历史时期同类墓葬的代表。

安伽墓中舞蹈形态较为丰富，乐器种类较多，是一发现的魏晋南北朝时期同类墓葬中乐舞、乐器集聚的代表。墓中较为丰富多样的乐舞、乐器形象，对学术界产生了深远的影响。虽然学界的研究早已取得非常大的成果，但安伽墓的图像提供了许多早期的形象资料，可以助力我们做更进一步深入研究。最近一些学者有关于胡舞的研究，就得以于此。[①]

墓主安伽为中亚昭五九姓的安国人，是在丝绸之路交往中，胡人入居中原的代表。自魏晋至隋唐，大批粟特胡人沿丝绸之路进入中原，使得西北胡族文化对传统的中国产生巨大的影响。大到城市布局，小到服饰穿戴、建筑、器皿等有形物品，以及乐舞艺术、宗教思想等都给与中国社会以深远的影响。

安伽墓墓主作为萨保，在墓中展示了其宗教信仰，并比较完整地再现了祆教的葬俗，于此方面，安伽墓又具代表性。有关粟特商队和聚落的首领——萨保，隋唐文献中有诸多记载，但这些文献中有关南北朝时期的萨保记录，都不是同时代的证据。而同州萨保安伽墓的出土，使我们掌握有北朝末期有关萨保的第一手资料，且远远早于唐代的文书墓志等。安伽墓门上方盛大的火坛和祆教祭祀的形象，向我们昭示了萨保的祆教信仰，并在墓葬中较完整的再现了祆教的丧葬风俗。

① 陈海涛：《胡旋舞、胡腾舞与柘枝舞——对安伽墓与虞弘墓中舞蹈归属的浅析》，载《考古与文物》，2003 年第 3 期，p50-60；李永平：《从考古发现看胡腾舞与祆教仪式》，载《碑林集刊》第 9 辑，西安 陕西人民美术出版社，2003 年第一版，p133-142；张庆捷：《北朝隋唐粟特的“胡腾舞”》，提交“粟特在中国”国际学术讨论会论文，北京 中国国家图书馆，2004 年 4 月 23-25 日。

1.2 研究综述

在丝绸之路艺术研究中，中亚艺术研究凸显地愈加重要。中亚作为交通中的欧亚大桥梁，其重要性已愈发重要，以粟特为代表的中亚民族，对古今丝绸之路的贯通起着极为重要的沟通作用。在这一学术研究领域中，遗址得到了许多学者的一致关注，其中，以国外学者的研究更为著名一些。近年来，随着丝绸之路文化对整个世界的影响，乃至习近平总书记对开发“一带一路”的这种战略性要求，丝绸之路因此成为现代学者们极为关注的一个学术热点，国内与国外的两部分学术研究均为丝绸之路艺术起到了很好的奠定作用。

从国内的研究来看，对于中亚粟特的研究，我国历史上留存有众多文献资料，它是本研究探讨的重点，但在此不作为参考资料加以罗列，谨对国内一些具有代表性的学者的论著加以概述。

相对而言我国学者关注中亚粟特较少，起步研究也相对较晚，但仍得到了老一辈学者的关注：20 世纪初，向达就已对西域粟特展开研究，有众多独立文稿，近年来加以整理出版为《唐代长安与西域文明》[①]，其以西域研究作为它的研究重点，其中有很多关于粟特人的论述，对本文的研究有一定的指向作用。岑仲勉《中外史地考证》[②]，在中西交通和民族关系，历史地理考证等方面，涉及有大量粟特的相关研究，为国内外史学界所推崇。唐长孺在《魏晋南北朝史论丛》[③]中，魏晋杂胡考证以及其从事敦煌吐鲁番出土文书的整理和研究，其中包括的魏晋南北朝时期中亚粟特的相关研究，这对本研究也起着一定的引导作用。

建国后，在中亚粟特的研究道路上涌现出来大批学者：张庆捷著有《民族汇聚与文明互动——北朝社会的考古学观察》[④]，本书对北朝社会从社会政治、经济文化、艺术文明等方面加以阐述，尤其是艺术文明这部分，涉及大量的外来文明包括中亚粟特的艺术等。在其另一部论著《胡商 胡腾舞与入华中亚人——解读虞弘墓》[⑤]中对粟特的音乐舞蹈的大量考证。同样对粟特乐舞有一定研究的是周伟洲，其论文《6——7 世纪中国相关粟特人墓葬出土乐舞图像研究》[⑥]以 20 世纪 80 年代以来在西安、天水、太原出土的四个墓葬出土文物为主，并结合流失在海外同一时期中国粟特人墓出土文物相关的乐舞图像，作进一步的探讨。以上论著均有关于粟特艺术，为本研究的粟特乐舞部分提供了一定的借鉴作用。

---

① 向达著：《唐代长安与西域文明》，长沙 湖南教育出版社，2010 年版。
② 岑仲勉著：《中外实地考证》，北京 中华书局，2004 年版。
③ 唐长孺著：《魏晋南北朝是论丛》，石家庄 河北教育出版社，2000 年版。
④ 张庆捷著：《民族汇聚于文明互动——北朝社会的考古学观察》，北京 商务印书馆，2010 年版。
⑤ 张庆捷著：《胡商 胡腾舞与入华中亚人——解读虞弘墓》，太原 北岳文艺出版社，2010 年版。
⑥ 周伟洲：《6——7 世纪中国相关粟特人墓葬出土乐舞图像研究》，载《文史》，2012 年第 4 期。

荣新江的《从撒马尔干到长安——粟特人在中国的文化遗迹》[1]一书，对粟特文献、碑铭、文物进行细致描述，从文化、宗教、民俗等方面探索过去尚未渗入研究的领域，揭示了一些鲜为人知的新史料。在其另一部论著《法国汉学　第 10 辑　粟特人在中国——历史、考古、语言的新探索》[2]，以独立文稿的形式阐述粟特历史、考古、美术、宗教、语言等诸多方面。其《中古中国与粟特文明》[3]一书，讲述中古时代来华的商胡贩客中，最持久而活跃的族类，即被称作“九姓胡”或“昭武九姓”的粟特人，他们富有经商才能，沿着撒马尔干到长安的丝绸之路，建立了一系列的胡人聚落。论著以文献、文物、文书和图像资料为依据，从历史深处揭示粟特文化的种种现象，以及在中古中国经济、政治和宗教生活中的独特作用。这些论著均有关于粟特与中原的文化交流，这对研究中亚粟特的社会生活、民风民俗以及宗教信仰等方面提供了一定的辅助作用。

姜伯勤的《中国祆教艺术史研究》[4]一书，针对发源于波斯的中国祆教，以及在中古丝绸之路上充当东西方贸易及艺术交流者的祆教徒，利用“图像证史”的方法，研究中国最新考古发现与祆教有关的壁画、纺织品等。施安昌的《火坛与祭司鸟神——中国古代祆教美术考古手记》[5]一书，对一千四百多年的中国火祆教遗存及其宗教图像系统进行了揭示与论证，包含有火祆教的祆神世界、丧葬礼俗、火祆标志等内容。以上论著均为宗教研究，这对研究北周时期活跃在丝绸之路上的粟特人其信仰宗教的研究有着深远意义。

而从国外的研究来看，对于中亚粟特的研究，俄国、法国、意大利的学者相对做出较大贡献：

俄国学者马尔夏克（Boris Marshak）著《突厥人、粟特人与女神娜娜》[6]一书，是关于中亚文化研究的代表性文章的集结，主要包括壁画与娜娜女神、突厥人与粟特人、粟特与北朝三部分，其中后两部分提供诸多粟特本土资料，对本文研究提供诸多史料。

法国学者葛乐耐（Frantz Grenet）著《驶向撒马尔罕的金色旅程》[7]一书，是对撒马尔罕大使厅壁画中宗教进行分析研究，为揭示整个壁画主题以及更多相关领域的研究提供了珍贵的资料，给研究北朝的学者们提供了新的思路。魏义天

① 荣新江、张志清主编：《从撒马尔干到长安——粟特人在中国的文化遗迹》，北京 北京图书馆出版社，2004 年版。
② 荣新江、华澜、张志清主编：《法国汉学　第 10 辑　粟特人在中国——历史、考古、语言的新探索》，北京 中华书局，2005 年版。
③ 荣新江著：《中古中国与粟特文明》，北京 生活·读书·新知 三联书店，2014 年版。
④ 姜伯勤著：《中国祆教艺术史研究》，北京 生活·读书·新知 三联书店，2004 年版。
⑤ 施安昌著：《火坛与祭司鸟神——中国古代祆教美术考古手记》，北京 紫禁城出版社，2004 年版。
⑥ [俄]马尔夏克（Boris Marshak）著：《突厥人，粟特人与娜娜女神》，桂林 漓江出版社，2016 年版。
⑦ [法]葛乐耐（Frantz Grenet）著：《驶向撒马尔罕的金色旅程》，桂林 漓江出版社，2016 年版。

（Etienne De La Vaissiere）著《粟特商人史》[①]一书，其中的粟特商网起源、贸易中心、贸易结构、贸易在中国这几部分内容，为以粟特为中心的商人在丝路进行贸易的研究，尤其是以北周时期的安伽为首的商队进行贸易的研究提供了诸多资料。

意大利学者康马泰（Matteo Compareti）著《唐风吹拂撒马尔罕——粟特艺术与中国、波斯、印度、拜占庭》[②]一书，其粟特艺术与四个国家的内容中，尤以粟特艺术于中国此部分与本研究联系甚密，为本研究提供了众多史料。

综上所述，越来越多的学者将焦点投向对粟特人的研究，这是现在研究中的一个新热点，因此也足以说明，丝绸之路对中国不仅起着非常重要的作用，对整个世界的文化交流、经济发展也起着毋庸置疑的重要作用。但在以上研究中，我认为存在着以下几点不足：在相关粟特研究中，所涉及音乐、舞蹈类的研究并不是很多；在同类粟特墓葬中，横向对比研究单一乐舞主题；在墓葬中出现的乐舞只是简单论述，并未深入研究等。本文将针对安伽墓中的乐舞图像，系统、全面地研究其社会背景、图像内容、乐舞形象、多元文化等方面的内容，从而将安伽墓多元、立体地呈现出来。

1.3 创新点

①文史典籍与文物图像资料相互印证

在本研究中，主要以西安北周安伽墓中的乐舞图像为中心，从艺术角度研究入华粟特人墓葬乐舞图像。墓葬图像主要是社会功能和审美意识决定的，但即便是在相同的时代，不同的地域其乐舞图像的表现形式也是有所差异的。因此，在研究出土乐舞这一类文物图像的同时，也立足于基本的文史典籍与文献资料，厘清其粟特人的历史概况、民族族源、地区风俗及宗教信仰等问题，探寻乐舞图像多元文化的意蕴，探索丝绸之路上的民族文化交融。

②多学科交叉研究

入华粟特人墓葬的研究，涉及多门学科知识，存在诸多学科间相互重叠、交叉的部分，需要具备史学、民族学、考古学、美术学以及音乐学的学科知识。史学是研究人类社会发展进程的一门社会学科，是社会的上层建筑，是意识形态的组成部分。正确认识古为今用、洋为中用的重要性，尊重历史、实事求是，严谨

① [法]魏义天（Etienne De La Vaissiere）著：《粟特商人史》，桂林 广西师范大学出版社，2012 年版。
② [意]康马泰（Matteo Compareti）著：《唐风吹拂撒马尔罕 粟特艺术与中国、波斯、印度、拜占庭》， 桂林 漓江出版社 2016 年版。

治学，不能以自己的主观意志有意或无意地歪曲或篡改历史，更不能为了一鸣惊人，无根据的提出不合史实的什么新观点。同时，正确处理各门学科之间的关系，运用各门学科的专业知识，也是必不可少的。

③与现实社会的关联

在以往诸多前辈学者对粟特人的研究中，涉及乐舞的部分相对内容较少，比重较小，多为一些政治、经济、文化、日常生活、社会风俗等方面的相关论述。而本文针对粟特人墓葬，主要以西安北周安伽墓为主，大至丝绸之路文化交流中的乐舞，小到安伽的日常生活、贸易往来、宗教信仰等各个方面中所涉及的乐舞部分，信息内容较多，文章比重较大。且魏晋南北朝，尤其是北周时期的文化繁荣，造就了隋唐时期的高度发展，多种文化的融合是文化艺术发展的根本条件。在现代，国家倡导一带一路的文化发展中，沿途各民族的文化融合显得尤为重要。其文化的融合更利于各地区政治、经济等的发展。该研究内容为陕西一带一路文化发展提供一些基础资料。再者，本课题对入华粟特人墓葬的研究，将乐舞的相关内容提升至一个相对主要的位置，亦是本研究的特色与创新之处。

此外，本研究还采用图像学的研究方法，以及实地调研，采集图谱，取得原始考古资料，与文献资料相互甄别、相互补充，以其对入华粟特人墓葬中的乐舞图像和宗教文化有更多的了解，采用统计法、定量分析法、综合法等多种研究方法，以历史发展的眼光，剖析乐舞画面下涵盖的丰富意义，探究其对 6 至 7 世纪的乐舞，甚至社会生活，均有重大的影响。

1.4 研究目的

丝绸之路是一条连接亚洲、非洲和欧洲的古代路上商业贸易路线，这条文化大动脉中融合的多种因素是绚丽而多彩，安伽墓出土的乐舞图像正说明了这一点。据此，本研究目标主要基于以下两点。一、丝绸之路被誉为“人类文明的运河”，汉唐时期随着这条贸易之路的贯通，逐渐演变为中西方政治、文化、民族迁徙等方面交流、融合的桥梁。因此，在了解本民族文化的同时，更多的了解他者，也因此可以更清楚地看到我国中华民族艺术发展的一些轨迹；二、在“人类文明运河”之中，作为中、西方交流的一重要组成部分——乐舞，对社会的发展的作用，不亚于经济。乐舞作为不同民族共通的“语言”，起着沟通各国优秀传统文化交流重要作用。

第 2 章 安伽所处的时代背景

2.1 魏晋南北朝时期的社会经济

2000 年 5 月，在西安北郊未央区大明宫乡炕底寨村西北约 300 米处发现安伽墓。墓主安伽生活在丝绸之路较为繁盛的魏晋南北朝的大时代背景下。此时期是中国历史上最为动荡的时期。因天气严寒，周边的游牧民族生活困难，加之中原汉室的衰萎，由此北方的游牧民族大举进犯、逐鹿中原，打破了汉族文化一脉相承的局面，使得各方面的交流变得更为频繁。

从汉末黄巾起义至隋统一中国共 397 年[①]。期间经历了三国鼎立，西晋的并，东晋的分，南北朝的对峙四个阶段。割据在长江、黄河中下游的魏蜀吴三国结束了汉末宦阀混战，中原十室九空的局面。其后，司马懿称霸江北，为司马炎完成西晋的局部统一奠定了基础。此后又陷入继三国分立之后的第二次政权分立，东晋十六国：长江以南有东晋，以北有匈奴、鲜卑、羯、氐及羌五个民族建立下的十六国[②]。又有乍立乍灭的南北朝，分别割据在长江南北相对而立，南方先后出现四个短暂王朝，北方则一分为两魏，再变为齐周，最后以隋灭北周，统一中国而告终。

魏晋南北朝这一历史时期，民族矛盾空前尖锐，但又蕴藏着无数转机。中原因频繁战争而出现分裂，这为周边少数民族的大量内迁创造了绝佳的机会。十六国时期，匈奴、鲜卑、羌、氐、羯等胡人纷纷在中原建立了政权，他们相互征战、讨伐，将中原地区变成锻造新型民族的大熔炉。各个民族在相互融合，吸取了这些新鲜血液之后，变得更富生气与创造力。这些创造力主要表现在音乐舞蹈的发展方面，大量的外来乐器、外来乐人、外来音乐形式进入中原，使乐舞艺术呈现出异彩，为隋唐艺术的高度繁荣奠定坚实了的基础。由于其空间的拓展、时间的持久，交流渠道和途径的不断增加、交流项目和内容愈加丰富多彩，因此民族文化交流也达到鼎盛。

---

① 据许兆昌、于薇所著《魏晋南北朝简史》所载，魏晋南北朝从王朝正式更迭的角度，它始于 220 年曹丕代汉，但魏蜀吴三国历史的叙述显然要从 184 年汉末黄巾起义开始。这在当时史家陈寿编纂《三国志》时，就已有清楚的认识。那从公元 184 年黄巾起义始，至公元 581 年隋文帝夺取北周政权，统一中国，共 397 年。

② 所谓十六国，实则二十余国：匈奴建有前赵、北凉、夏，羯建有后赵，鲜卑建有前燕、后燕、南燕、西秦、南凉，氐建有前秦、后凉、成汉，羌建有后秦，汉建有前凉、西凉、北燕，除此之外，还有仇池、辽西、代、冉魏、西燕、谯蜀等政权。

2.2 魏晋南北朝的文化交流

由于魏晋时期民族的频繁迁徙，胡汉交流也变得愈为频繁。而活跃于亚欧大草原地区的游牧民族如匈奴、鲜卑、柔然、敕勒的大范围迁徙更是加速了当时的中西文化交流。中亚游牧文化（包括大月氏贵霜王朝和昭五九姓诸国）、南亚印度文化（五天竺、师子国）、波斯文化（萨珊王朝）乃至欧洲基督教文化（大秦——罗马帝国和拜占廷帝国）等外域文化由近及远对中原本土文化产生了全面而深刻的影响。他们的使者、商贾、僧侣络绎于途，这都促使异地物资得已交换，艺术宗教和科学技术得以交流乃至融合。这些都深刻影响到中原的本土文化，极大丰富了华夏文化的内涵和精神世界，使其实现了文化自我的再生和创新。

各民族的宗教信仰，伴随着民族的日益交往来至中原，比如佛教、景教、摩尼教、祆教等一些来自中亚的教派，如天女散花般在中原大地竞相绽放。佛教早在汉末年间，北方洛阳与南方建业就已成为其传播中心，魏晋时期，发展繁荣，至梁武帝时期已达至顶峰。从西安的出土文物来看，景教早在唐代以前就已传入长安，且在唐代已经较为兴盛。摩尼教亦在唐代时较为兴盛。由此看来，魏晋南北朝时期是宗教传播的一个非常重要的时期。祆教作为中、西贸易主要传播者粟特人主要信奉的宗教，在公元前 5 世纪之前已大面积流行于波斯，随着波斯帝国的扩充与中国文化的交融传入中亚，而后经新疆、经河西走廊入中原。在魏晋南北朝时期广泛传播。

目前在已发现的墓葬里面，祆教所留下的遗迹要多于其他宗教。陕西西安有北周安伽墓、康业墓、史君墓，唐何文哲墓、米继芬墓；咸阳有唐安禄山墓；关中有安元寿墓、翟六娘墓。甘肃天水有李广墓。宁夏固原有史射勿墓、梁元珍墓、史道德墓、史道洛墓、史诃耽墓、史索岩墓、史铁棒墓。山西太原有隋虞弘墓。河北邯郸有唐何弘敬墓。河南洛阳有安菩夫妇墓。北京丰台有史思明墓等等。本文对照这些，对安伽墓作出进一步的解读，在所有的墓葬里，音乐成为表现宗教信仰的重要部分。如在祆教的祭祀图中发现有曲颈琵琶、竖箜篌为代表的乐器，在已发现的粟特人墓葬里，西安安伽墓、史君墓、山西虞弘墓等都有发现乐舞图像。这些墓葬图像中还发现有筚篥、细腰鼓等乐器，以及胡腾、胡旋、柘枝、长袖等舞蹈，由此可见，粟特人作为中亚一个能歌善舞的民族，音乐伴随他们从遥远的故土至长安，以至于死后还希望这些乐舞带入墓葬陪伴至永久。正因此，乐舞已成为中外交流的一个重要组成部分。

2.3 魏晋南北朝的乐舞

由于长期的封建割据和连绵不断的战争，因此魏晋南北朝时期成为我国历史上政权更迭最为频繁的时代。在此时期，由少数民族建立的政权有：由匈奴、鲜卑、羯、羌和氐五个少数民族，在华北和四川地区建立的成汉、前赵、后赵、前凉、前燕、前秦、后燕、后秦、西秦、后凉、南凉、西凉、北凉、南燕、北燕、及胡夏等国；以及由北魏、东魏、西魏、北齐和北周组成的北朝政权。其在政治上对少数民族多采用不分种族，唯贤是举、笼络各族、胡汉分治等宽容政策。

魏晋南北朝是一个文明大融合的时代，由于少数民族政权对胡族乐舞持鼓励、倡导的态度，因此自西而来的胡乐、胡舞逐渐成为主流。西凉乐、疏勒乐、龟兹乐、天竺乐、康国乐、高丽乐等乐种传入我国，他们大多节奏欢快，旋律自由，极大丰富了我国传统音乐形式。随着音乐内容的不断丰富，也使得这一时期的乐器名目随之增多，琴、琵琶、箜篌、胡笳、箫等都是当时所盛行的乐器。史书中记载：北周武帝聘虏女，“西域诸国来媵，于是龟兹、疏勒、安国、康国之乐，大聚长安。”[①]2003 年在西安未央区井上村东发现北周大象元年（579 年）凉州萨保史君墓，[②]出土有浮雕彩绘贴金的乐舞图四幅，图中绘有排箫、横笛、琵琶、箜篌、曲项琵琶、腰鼓、奇特琴、筚篥等乐器形象及一长袖胡人舞伎形象。2000 年在西安北郊距史君墓 2.2 公里处发现一同为北周大象元年（579 年）的萨保安伽墓[③]，墓内同样以浮雕彩绘贴金的手法绘有乐舞图。此均为当时胡乐繁盛的据实体现。

以打击乐器和吹奏乐器相结合演奏为主的鼓吹乐，在其后期加入了歌唱的表演形式，溯其源流，与北方少数民族“北狄乐”密切相关，与军旅征战更有着密不可分的关系。史书记载：“北狄乐皆马上之声，自汉后以为鼓吹，亦军中乐，马上奏之。”[④]北狄乐乃是我国古代北方民族的马上之乐，最初是为军旅之乐，自汉代传入后逐渐汉化，用途亦多种多样。1984 年在咸阳胡家沟发现了西魏侯义墓存有的 21 件骑马乐俑[⑤]，2001 年 5 月在咸阳市秦都区平陵墓出土十六国时期骑马乐俑 16 件[⑥]，1996 年在西安北郊发现北朝墓葬 5 座，有 10 件骑马乐俑[⑦]，1953 年在西安市南郊草厂坡村发现北朝骑马鼓吹俑 4 件[⑧]，1995 年至 2001 年间，咸阳北

① 刘昫等撰：《旧唐书·音乐志》卷二十九，北京 中华书局，1975 年版，p1069。
② 杨军凯、孙武等：《西安北周凉州萨保史君墓发掘简报》，载《文物》，2005 年 3 期，p4。
③ 陕西省考古研究所：《西安北郊北周安伽墓发掘简报》，载《考古与文物》，2000 年 6 期，p28。
④ 欧阳修、宋祁撰：《新唐书》卷二二，北京 中华书局，1975 年版，p479。
⑤ 咸阳市文管会、咸阳博物馆：《咸阳市胡家沟西魏侯义墓清理简报》，载《文物》，1987 年 12 期。
⑥ 咸阳市文物考古研究所编著：《咸阳十六国墓》，北京 文物出版社，2006 年版，p91。
⑦ 陕西省考古研究所：《西安北郊北朝墓清理简报》，载《考古与文物》，2005 年 1 期。
⑧ 陕西省文物管理委员会：《西安南郊草厂坡村北朝墓的发掘》，载《考古》，1959 年 6 期。

塬一带又陆续发现一批古墓，其中有大批甲骑重装俑出现，最为突出的仍然是骑马胡角俑[①]；在西安长安县贾里村十六国墓也发现有骑马乐俑[②]，1993 年在咸阳市底张镇陈马村发现北周武帝与皇后阿史那氏的的合葬墓，出土两件骑马鼓吹俑[③]。

① 1995 年，在咸阳师专操场东南方向发现十座十六国时期家族墓葬；1998 年至 2000 年间，在咸阳文林路以南的中铁一局家属院发现 4 座十六国时期墓葬；1999 年 3 月，在建设文林小区时，发现 9 座先秦墓；2001 年 5 月，在修建过塘至双照的公路中，发现一座十六国时期的墓葬。

② 国家文物局主编：《中国文物地图集·陕西分册·下册》，西安 西安地图出版社，1998 年版，p106。

③ 陕西省考古研究所、咸阳市考古研究所：《北周武帝孝陵发掘简报》，载《考古与文物》，1997 年 2 期。骑马乐俑出土 2 件，一件吹笛俑，一件吹埙俑(或哨)，通高 19.2、通长 17.2 厘米。

第 3 章 安伽墓出土乐舞图像的具体位置

在安伽墓中墓室门额与围屏石榻上共计有 57 幅图像，主要位于墓室门额、围屏石屏风、石榻榻板、榻腿等，以石刻及浅浮雕的艺术方式记录着当时粟特胡人东入的社会现状。其中，最引人入胜的是一系列的乐舞图像，主要有墓室门额上的乐舞图像、奏乐舞蹈图、乐舞宴饮狩猎图、奏乐宴饮舞蹈图、宴饮奏乐舞蹈图，集中在墓室门额与围屏石榻的石屏风上。

3.1 墓室门额上的乐舞图像

安伽墓墓室门额呈半圆形，高 0.66 米，宽 1.28 米，以减地浅浮雕彩绘描金手法，刻画出一幅具有宗教仪式的场景：门额中部下方有一覆莲基座，三头骆驼立于其上且共同背负有一莲瓣须弥座，上承大圆盘，盘内置薪燃火，火焰两旁各有一乐伎，坦露上身、腰系裹体长裙、跣足，肩披飘动飞扬的锦帛，四周有祥云缭绕。左侧的乐伎怀抱曲颈琵琶进行弹奏，右侧的乐伎怀中则抱有箜篌正在演奏。骆驼的左右两侧各立有一人身鹰足的祭司，双手握仗向位于火坛两侧的三兽足供案伸去。门额左、右下方各跽坐有一胡人面向中央火坛。

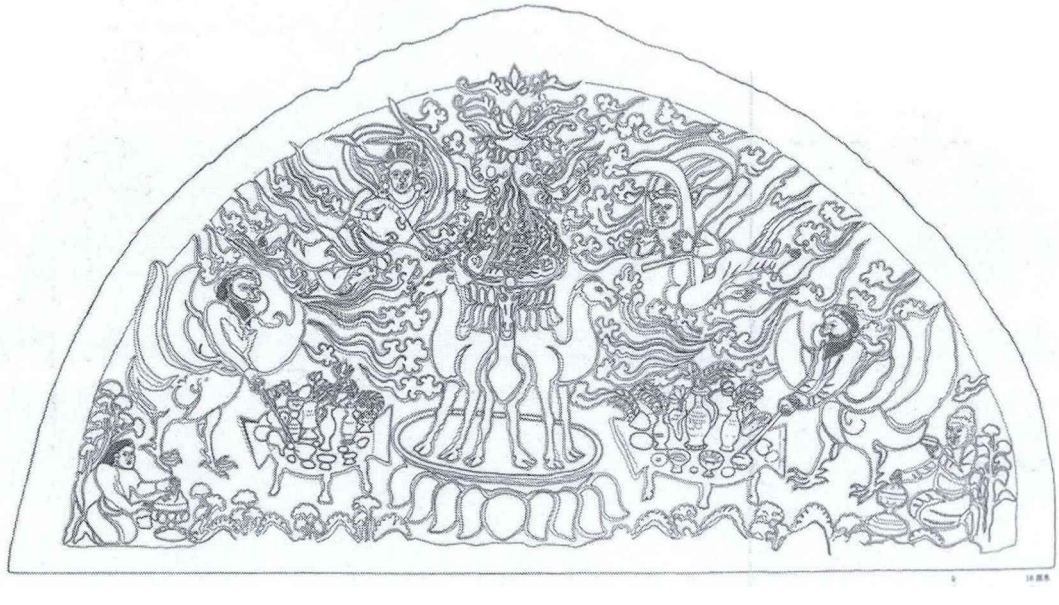


图 3.1-1 安伽墓墓室门额图像

（图 3.1-1 自陕西省考古研究所：《西安北周安伽墓》,北京 文物出版社 2003 年版。插图一三 门额图案摹本）

3.2 围屏石榻上的乐舞图像

围屏石榻于墓室中部偏北，面南摆放，整个围屏石榻共刻绘 56 幅图案。其中三块石屏风向内一面刻有 12 幅图案：左侧刻有 3 幅、正面刻有 6 幅、右侧刻有 3 幅；榻板正面及左右两侧边沿刻有 33 幅图案，以及 7 个榻腿向外的 11 面各一幅。与乐舞相关的主要集中在三块屏风石上，分别为：奏乐舞蹈图（图 3.2.1-1）、乐舞宴饮狩猎图（图 3.2.2-1）、奏乐宴饮舞蹈图（图 3.2.3-1）以及宴饮奏乐舞蹈图（图 3.2.4-1）。

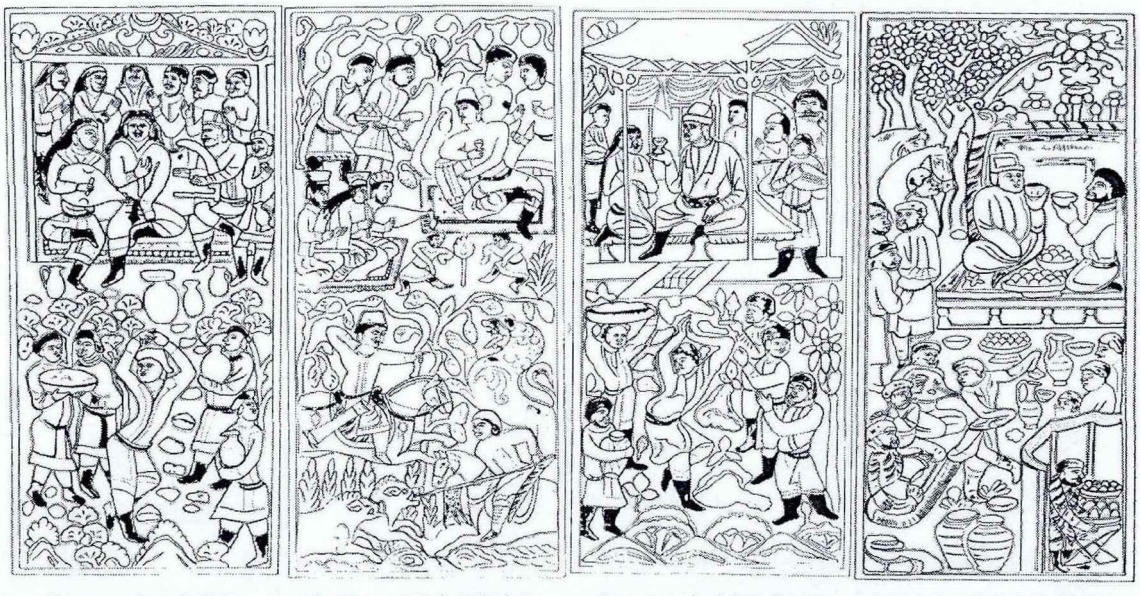


图 3.2.1-1 奏乐舞蹈图　图 3.2.2-1 乐舞宴饮狩猎图　图 3.2.3-1 奏乐宴饮舞蹈图　图 3.2.4-1 宴饮奏乐舞蹈图

（图 3.2.1-1 自陕西省考古研究所：《西安北周安伽墓》,北京 文物出版社 2003 年版。P26 插图二五）
（图 3.2.2-1 自陕西省考古研究所：《西安北周安伽墓》,北京 文物出版社 2003 年版。P28 插图二六）
（图 3.2.3-1 自陕西省考古研究所：《西安北周安伽墓》,北京 文物出版社 2003 年版。P34 插图三零）
（图 3.2.4-1 自陕西省考古研究所：《西安北周安伽墓》,北京 文物出版社 2003 年版。P37 插图三三）

3.2.1 奏乐舞蹈图

奏乐舞蹈图:画幅（图 3.2.1-1）位于围屏正面第一幅，高 62 厘米，宽 28 厘米，有音乐与舞蹈的图像，分上、下两部分。上部分是奏乐歌唱的图像，上半部分有奏乐、歌唱的场景。在图中第一排从左往右坐于榻上的第二人似为主人，“朱唇微启，似为歌唱”[①]。左侧数起第一人，怀中抱有曲颈琵琶，面向主人演奏。左侧第三人，怀抱贴金箜篌，侧身面向主人。右侧第一人手拿角杯及单柄酒罐，侧目注视演奏。第二排站立的 6 人位于坐榻者后侧，左侧第三人面向前方，其余左侧

① 陕西省考古研究所编著：《西安北周安伽墓》，北京 文物出版社，2003 年 8 月第一版，p25。

二人将右手置于胸前，右侧三人将左手置于胸前，且 6 人似随节拍而唱。下部分有舞蹈图像，图中有一人，双手举于头部，扭左跨抬左脚，此舞姿似与一种胡舞极为相似，这种舞蹈常出现在狩猎图中或生活场景中。显然，乐舞已然成为粟特人休闲娱乐中的一项必不可少的内容。

3.2.2 乐舞宴饮狩猎图

乐舞宴饮狩猎图:画幅（图 3.2.2-1）位于围屏正面第二幅，高 63 厘米，宽 29.5 厘米，有音乐与舞蹈的图像，分上、下两部分，似以音乐、舞蹈的形式为宴饮与狩猎活动服务。其中上部分刻绘的乐舞宴饮的场面。图中右侧手端酒杯，手肘置于隐囊之上，屈右腿而坐于方毯之上的是主人。于主人右前方跽坐有 3 位乐人，离主人最近的一位胡人身着褐袍，弹奏琵琶，第二位戴高冠着红袍吹奏竖笛，最后一位头戴平顶帽，留有络腮胡须，着褐袍，怀抱箜篌演奏。主人前方还有一对小人围绕长柄熏炉表演舞蹈。两人均头发卷曲，身上穿有红色或橘红色的紧身长袍，窄长袖，腰间系有黑带，穿黑裤，脚上蹬有黑色长靴。躬身叉腿曲臂甩袖，全神投入表演。画面刻绘精细，内容丰富，人物表情自然，栩栩如生。而下半部分是一幅狩猎的画面，两骑马猎人，其一左持弯弓，右拉满弦，欲射向前方的一头狮子。另一骑马猎人正双手持长枪刺杀野猪。另外画面中衬有葡萄株及山石花草。宴饮、狩猎与乐舞位于同一画框中，画中的内容明显不同，其中也无明确的分隔，但两者之间定有不可切断的联系。

3.2.3 奏乐宴饮舞蹈图

奏乐宴饮舞蹈图：画幅（图 3.2.3-1）位于围屏正面第六幅，高 63 厘米，宽 29.7 厘米，有宴饮、奏乐与舞蹈的图像，分上、下两部分。上部分是伴有音乐的宴饮图像，图中以音乐的形式为宴饮活动服务：凉亭里的榻上居中坐一男子，在男子左侧方有 4 位正在演奏的乐人。在榻前石台上有一乐人，怀抱琵琶正在演奏，男子身后方有三人，其中有两人在演奏，其一演奏箜篌，另一鼓腮吹奏排箫。下部分刻绘表演胡舞的盛况，演出地点似为凉亭前的庭院，表演者穿红色翻领紧身长袍、浅色裤，系黑色腰带，脚蹬黑色长靴。正拍手、扭腰、踢腿表演胡舞。舞者左侧有人与之击掌为节。此图为第二幅纯粹的乐舞图，可见乐舞在粟特文化中占有一定的分量。

3.2.4 宴饮奏乐舞蹈图

宴饮奏乐舞蹈图：画幅（图 3.2.4-1）位于围屏右侧第二幅，高 62.5 厘米，宽 26 厘米，画面依然有音乐、舞蹈图像，分上、下两部分。上半部分描绘有宴饮的图像，七叶树下置一虎皮帐篷，内有一榻，其上跽坐两人，榻前放有圆盘盛满水果，以及叵罗、酒壶等器具，左有侍者四人站立在侧。下半部分描绘有奏乐、舞蹈的场面，图正中有一舞者，身上穿着褐色圆领紧身长袖袍，袍下着有红色裤，双脚蹬黑靴。正扭头、左臂前伸、右臂弯曲，作甩袖、踢腿的动作进行舞蹈。舞者右侧的 3 位乐人，跽坐与圆角方毯上，位于舞者身后侧的一位乐人怀抱琵琶演奏，中间者吹奏横笛，侧前方者拍打腰鼓。舞者左侧有三人站立，静心观看舞蹈。

安伽墓出土的乐舞图像是西安地区目前发现的保存较为完整、全面地反映粟特人六世纪前后在中原生活的一些场景，较为充分地呈现出六世纪，粟特人进入中原的部分生活，从他们舞蹈的变迁以及乐器的选择上，可以看出这些乐舞图像对研究中国丝绸之路音乐舞蹈交流史起着非常重要的史学价值和艺术价值。

第 4 章 安伽墓中的乐舞形象

安伽墓中有诸多的乐舞图像，这些图像以安伽墓的墓室门额及围屏石榻为载体，以图像的方式直观地记录了安伽所处时代下乐、舞的流传情况。在舞蹈形象部分主要包括西传而来胡腾舞以及我国古代较具代表性的长袖舞；乐器形象主要包括西域而来的箜篌、琵琶以及本土的代表性乐器排箫等。

4.1 安伽墓出土的舞蹈形象

安伽墓石椁床中所现乐舞图像，其中的舞蹈姿容、音乐表现极为丰富，其扭臀翘足、旋转甩袖的舞蹈形态既有浓郁的胡风胡俗，又有清丽美妙的汉族风雅，可明显看到中西文化交融的痕迹。西域之乐大盛于世，“新生奇变，朝改暮易”[①]，上至王公贵族，下至民间百姓，“举时争相慕尚”[②]，这样的音乐舞蹈组合，印证了魏晋南北朝时胡风胡俗的浓郁，即使隋文帝痛心疾首加以阻拦，“而竟不能救焉”[③]，可见胡风胡俗风气之炽烈。

4.1.1 胡腾舞

在安伽墓正面屏风第一幅（图 3.2.1-1）与正面屏风第六幅（图 3.2.3-1）图中均有一胡人作拍手、扭腰、踢腿状，身体呈曲线，双手上举相击，与胡腾舞“拍手”、“甩袖”、“扭腰”、“踢腿”等一系列的典型动作相符，据学者考证此舞姿正为胡腾舞[④]。

刘言史的《王中丞宅夜观胡腾舞》与李端的《胡腾儿》[⑤]两首唐诗，堪称是对于胡腾舞最生动、形象的描述了。诗中云：“石国胡儿人见少，蹲舞尊前急如鸟。”

---

① 魏徵等撰：《隋书》卷一五，北京 中华书局，1973 年版，p378。
② 魏徵等撰：《隋书》卷一五，北京 中华书局，1973 年版，p378。
③ 魏徵等撰：《隋书》卷一五，北京 中华书局，1973 年版，p379。
④ 陈海涛：《胡旋舞、胡腾舞与柘枝舞——对安伽墓与虞弘墓中的舞蹈归属的浅析》，载《考古与文物》，2003 年第 3 期，p59。
⑤ 李端 《胡腾儿》：“胡腾身是凉州儿，肌肤如玉鼻如锥。桐布轻衫前后卷，葡萄长带一边垂。帐前跪作本音语，拈襟摆袖为君舞。安西旧牧收汨看，洛下词人抄曲与。扬眉动目踏花毡，红汗交流珠帽偏。醉却东倾又西倒，双靴柔弱满灯前。环行急蹴皆应节，反手叉腰如却月。丝桐急奏一曲终，呜呜画角城头发。胡腾儿，胡腾儿，故乡路断知不知。”见《全唐诗》卷二八四，北京 中华书局，1960 年 4 月第一版，p3238。

[1]“跳身转毂宝带鸣，弄脚缤纷锦靴软。”[2]“扬眉动目踏花毡，红汗交流珠帽偏。醉却东倾又西倒，双靴柔弱满灯前。环行急蹴皆应节，反手叉腰如却月。”[3]等均为对胡腾舞舞姿及部分衣着的直观描述。除此之外，仅有《宋史》对其阵容及衣着等进行过描述：“队舞之制，其名各十。小儿队凡七十二人：一曰柘枝队，衣五色绣罗宽袍，戴胡帽……四曰醉胡腾队，衣红锦襦，系银革占鞢，戴毡帽……”[4]内容远不如唐诗丰富、详尽。

由于胡腾舞姿的健美及表演形式等因素，深受中原人民喜爱。上至九五之尊，下至市井百姓，都对此舞颇具偏爱。南朝范晔于《后汉书•五行志一》中载：“（东汉）灵帝好胡服、胡帐、胡床、胡坐、胡饭、胡箜篌、胡笛、胡舞，京都贵戚皆竞为之。”[5]《北齐书》中载：“新不许也，收既轻疾，好声乐，善胡舞。”[6]《北史》云：“帝于后园使珽弹琵琶，和士开胡舞，各赏物百段。”[7]

胡腾与酒还有着密不可分的联系：安伽墓中的三幅乐舞图像中都明显画着酒壶；在日本 Miho 博物馆所藏北齐石床榻胡腾舞图像中，酒壶占据着醒目位置；河南北齐范粹墓出土扁瓶上，宁夏固原出土北齐扁瓶上，故宫博物院所藏北朝黄釉扁瓶上，纽约大都会博物馆所展棕釉扁壶上，长沙窑许多瓷壶上，均见表现胡腾舞的图像。这些扁瓶的用途无非是用来盛水亦或是盛酒，其暗示了与胡腾舞之间的联系；甘肃山丹县博物馆收藏有跳胡腾的铜舞俑，手中握有来通，身上背有酒葫芦，其暗示了酒与胡腾舞的密切关系，此外《宋史》中胡腾舞又称“醉胡腾”，由此看来，胡腾与酒已密不可分。

至盛唐时期，胡腾舞深得唐人赏识，进入其生活的方方面面，风靡一时。1952 年，从西安东郊所发掘的唐代苏思勖墓的墓室中，出土有一幅乐舞壁画：“中间舞蹈者是个深目高鼻满脸胡须的胡人，头包白巾，身着长袖衫，腰系黑带，穿黄靴，立于黄绿相间的毡上起舞，形象生动。”[8]1984 年于陕西扶风法门寺地宫，出土一鎏金乐舞银香宝子[9]，其侧面绘有一舞者，头上戴有幞头，双手向上举起，左腿抬起，扭腰踢腿作舞蹈状。以及《胡腾儿》与《王中丞宅夜观胡腾舞》两首唐诗，均从侧面反映出胡腾舞舞姿刚劲有力深受人们喜爱，以致在中原发展繁盛的境况。

---

① 刘言史《王中丞宅夜观胡腾舞》：见《全唐诗》卷四六八，北京 中华书局，1960 年 4 月第一版，p5323-5324。
② 刘言史《王中丞宅夜观胡腾舞》：见《全唐诗》卷四六八，北京 中华书局，1960 年 4 月第一版，p5323-5324。
③ 李端《胡腾儿》：见《全唐诗》卷二八四，北京 中华书局，1960 年 4 月第一版，p3238。
④ 元脱脱等撰：《宋史》卷一四二 志九十五，北京 中华书局，1985 年 6 月第一版，p3350。
⑤ 范晔撰：《后汉书》志第十三•五行志一，北京 中华书局，1979 年版，p3272。
⑥ 李百药撰：《北齐书》第二册•卷三七，北京 中华书局，1972 年版，p495。
⑦ 李延寿撰：《北史》卷四七，北京 中华书局，1974 年版，p1739。
⑧ 陕西考古所唐墓工作组：《西安东郊唐苏思勖墓清理简报》，载《考古》，1960 年第 1 期。
⑨ 法门寺考古队编：《法门寺地宫珍宝》，北京 人民美术出版社，1989 年版。

4.1.2 长袖舞

墓中右侧屏风第二幅（图 3.2.4-1）图中，有一舞蹈形象与上述胡腾舞有明显区别：舞者偏头注视右侧，双臂向左抬起，一上一下，一长一短，身着紧身长袖袍，在舞蹈的过程中将之甩起飞舞在空中。正面屏风第二幅（图 3.2.2-1）图中亦有两人曲臂甩袖进行舞蹈表演。舞者扭头、躬身、甩袖、踢腿的动作，与以衣袖为舞具的汉人所表演的动作作轻柔、温文典雅的长袖舞有异曲同工之妙。有可能是类似于长袖舞的舞蹈。

长袖舞主要特点即以手袖为舞具，通过手袖千变万化的姿态来表达各种复杂的思想感情。其舞姿形式多样，确切表现力丰富，在汉代影响巨大，因此汉代的文人墨客的诗词歌赋也对长袖舞产生的艺术效果作过诸多经常描述：傅毅《舞赋》云“罗衣从风，长袖交横”[①]；张衡《舞赋》又云“裙似飞燕，袖如回雪”[②]。在汉代画像石（砖）上，有大量长袖舞形象的刻画。但因其形式多样，变化多端，因此，常见的形式有独舞、对舞、群舞以及融合了歌舞百戏的综合表演，以下仅针对安伽墓中所出现的独舞与对舞作一梳理：

1. 独舞

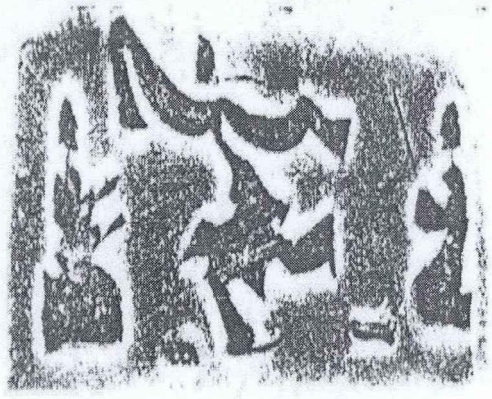
独舞，在汉画长袖舞中是一种比较常见的艺术形式。所谓独舞，即长袖舞者进行个人单独表演的舞蹈，其形式简洁精炼，富有美感，舞蹈常常有琴、瑟、鼓等乐器为之伴奏。从画面分析来看，长袖舞的难度系数偏高，姿态优美，其娱乐性与艺术性较高，应属于专业的乐舞伎人表演的范畴。汉代的文献对长袖独舞并无记述，但可在汉画像中直观感受其舞蹈姿态的优美。

于河南新郑出土的一块汉代画像砖上，就有呈现长袖舞独舞的画面[③]：画像中间有一人头梳高髻，长袖细腰，抬足跨步，张臂扬袖，翩翩起舞，左袖下摆，右侧打一漂亮的折袖，姿态甚美。在画像的左侧，有一人跽坐于地，右手执有一鼓杖，作击鼓状；右侧同样有一人跽坐于地，作击掌状。画面中有呈现酒具，似为厅堂宴饮场景。同样出土于河南在郑州二里岗汉墓中的一块汉画像砖上，亦刻绘有一幅长袖独舞画面[④]：有一面鼓放置于地面，其后有一女子长袖细腰，一足踏鼓，张臂扬袖，婆娑起舞。左侧有一人侧坐于地，似正击掌作歌，右侧有一人正击鼓

① 《中华舞蹈志》编辑委员会编：《中华舞蹈志 陕西卷》，上海 学林出版社，2014 年 1 月第一版，p379。
② 张衡《舞赋》载费振刚、胡双宝、宗明华辑校：《全汉赋》，北京 北京大学出版社，1993 年 4 月第一版，p478。
③ 《中国音乐文物大系》总编辑部：《中国音乐文物大系 河南卷》，河南 大象出版社，1996 年 12 月第一版，p188。
④ 《中国音乐文物大系》总编辑部：《中国音乐文物大系 河南卷》，河南 大象出版社，1996 年 12 月第一版，p187。

伴奏。

4.1.2—1 河南新郑汉画像砖



4.1.2—2 河南郑州二里岗汉画像砖

（图 4.1.2—1 自《中国音乐文物大系》总编辑部：《中国音乐文物大系 河南卷》,河南 大象出版社 1996 年版。P188 插图 2•4•3a）

（图 4.1.2—2 自《中国音乐文物大系》总编辑部：《中国音乐文物大系 河南卷》,河南 大象出版社 1996 年版。P187 插图 2•4•2c）

2. 对舞

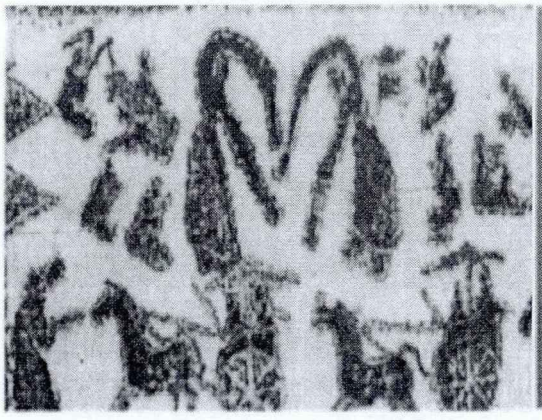
从汉代画像乐舞资料来看，长袖舞的表现形式多样，其中相互的对舞也是其一大表演形式，在汉画像石（砖）中出现较频繁。对舞的形式种类繁多，有女子间的长袖对舞，亦有男女间的长袖对舞；有男子博袍长袖对舞，也有男子常衣小袖对舞；有男子折袖对舞，还有女子折袖对舞。这些形象均见于汉画像石（砖），下列举少许：

女子长袖对舞见于江苏沛县栖山汉画像石①：图中有二人正甩袖而舞，身体稍有倾斜，四目相对，姿态优美。左侧有四位乐人正用笙、瑟、排箫等乐器进行伴奏，右旁有二人似在击掌相和而唱。汉画像石中亦见男性舞人的对舞。男性舞者的对舞较女性而言，其表现在身姿上更为矫健，更具有阳刚之美。在山东邹城太平镇出土的一块汉画像石，其上就刻画有男性长袖对舞②。图中有两位男性舞者，头戴帻巾，身着短衣，二人跨步扬臂、扭身，四目相向，挥舞双袖，上袖相对，下袖交叉，跳长袖舞，姿态颇为矫健。在汉画像石中，亦有男女对舞的形式。在河南原南阳县（现宛城区）出土的一块画像石上，刻绘有男女对舞③的图像。画面左侧跽坐二人，其中一人吹奏管乐，另一人击掌而歌。画中的一女子，梳有高髻、束有细腰，抬足跨步，张臂回首舒袖而舞，右侧有一俳优，赤裸上身面向长袖舞者与之配合，作滑稽表演。

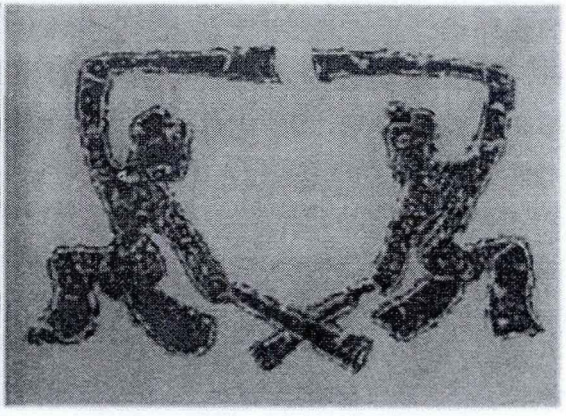
① 《中国音乐文物大系》总编辑部：《中国音乐文物大系 江苏卷》，河南 大象出版社，1996 年 12 月第一版，p294。

② 《中国画像石全集》编辑委员会编：《中国画像石全集 2》，河南 河南美术出版社，2000 年 6 月第一版，p60。

③ 《南阳汉代画像石》编委会编：《南阳汉代画像石》，北京 文物出版社，1985 年 10 月第一版，p142。



4.1.2—3 江苏沛县栖山汉画像石（局部）



4.1.2—4 山东邹城太平镇汉画像石

4.1.2—5 河南原南阳县（现宛城区）汉画像石

（图 4.1.2—2 自《中国音乐文物大系》总编辑部：《中国音乐文物大系 江苏卷》,河南 大象出版社 1996 年版。P294 插图 2•3•14a）

（图 4.1.4—4 自《中国画像石全集》编辑委员会：《中国画像石全集 2》,河南 河南美术出版社 2000 年版。P60 插图六八）

（图 4.1.4—5 自《南阳汉代画像石》编委会：《南阳汉代画像石》,北京 文物出版社 1985 年版。P142 插图 485）

据目前已知的出土文物资料来看，为长袖舞伴奏的主要乐器有箫、鼓、鼗、笙、埙、铙等，有的还同时附之以歌唱或其他诸如俳优谐戏及其他类舞蹈相伴，比如山东微山县两城山以及在河南南阳地区的汉画像石上就有此类的发现。

4.2 安伽墓出土的乐器形象

在安伽墓中的几幅石棺床乐舞图中所示的音乐形象，有曲颈琵琶、竖箜篌、竖笛、横笛、排箫以及腰鼓六种乐器。本文按照西方学者霍恩博斯特尔和萨克斯的乐器分类法①，将乐器总体分为弦鸣乐器、气鸣乐器、体鸣乐器与膜鸣乐器。本

① 在 1914 年由美籍德国音乐家萨克斯（C.Sachs，1881-1959）和奥地利音乐家霍恩博特尔（Erich Moritz von Hornbostel，1877-1935）提出了一种新的乐器分类原则：根据乐器的声学振动体特性进行分类。此方法广泛应用于民族音乐学和乐器学。萨克斯和霍恩斯特尔扩大了乐器分类系统，可以将世界上所有的乐器加以清晰划分。

文将按照此种乐器分类法及乐器出现的频率由以高到低的顺序，将安伽墓中出现的乐器进行分类并加以考述。

4.2.1 弦鸣乐器

弦鸣乐器，是指由绷紧的、振动的弦产生音响效果的这一类乐器的统称。在安伽墓中发现弦鸣乐器有琵琶和箜篌。

1.琵琶

在安伽墓的墓室造像中多处有琵琶的这一弦乐器形象，分别位于石门门额左侧；正面屏风第一幅（图 3.2.1-1）；正面屏风第二幅（图 3.2.2-1）；正面屏风第六幅（图 3.2.3-1）以及右侧屏风第二幅（图 3.2.4-1）中各刻有一琵琶图像。图像中的琵琶大多为来自西域的曲颈琵琶，唯有右侧屏风第二幅（图 3.2.4-1）中的琵琶部分被舞者遮挡，不能确定是否同为曲颈琵琶。

曲项琵琶，本是西域伊朗系的一种乐器，后经由丝绸之路传入我国中原，其记载最早见于汉代。《隋书·音乐志》载："今曲项琵琶、竖箜篌，并出自西域，非华夏旧器。"[①]《释名》又云："批把（琵琶）本出于胡中，马上所鼓也。推手前曰批，引手却曰把，象其鼓时，因以为名也。"[②]由此看来，此乐器出自胡中，即从西域传来。至于琵琶的名称，《宋书》记载："欲从方俗语，故名曰琵琶，取其易传于外国也。"[③]"琵琶"二字，初见于汉代许慎《说文》，刘熙《释名》作"批把"，应劭《风俗通》作"枇杷"，约在晋代之后，才写作"琵琶"。

曲项琵琶于汉代传入，在晚汉的古墓中便已发现弹奏曲颈琵琶的浮雕。北朝时期较为盛行，在北魏的敦煌壁画中，云冈石刻中，均可看到此乐器。已有史书记载，南朝初期并无此乐器："梁史称侯景之害简文帝（公元 550 年）也，使太令彭隽赍曲项琵琶就帝饮，则南朝似无曲项者。"[④]隋朝一统南北后，在其九部乐乃至唐代的十部乐中，琵琶一直占据着主要乐器的位置。

曲颈琵琶频繁出现在安伽墓中，且正值琵琶大盛于世的北朝时期，这是一种必然，也因此推测右侧屏风中部分遮挡的琵琶应该亦为曲颈琵琶。曲颈琵琶在墓中较多体现祆教祭祀、休闲娱乐、待客伴乐、会盟宴饮奏乐的功能，由此看来在丝绸之路沿线的音乐、舞蹈中，曲颈琵琶占有着一定的、不可替代的作用。

2.箜篌

---

①（唐）魏徵等撰：《隋书》，音乐志 卷一五，北京 中华书局，1973 年 8 月第一版，p378。
②（汉）刘熙撰：《释名》（中华再造善本），释乐器 第二十二， 北京 中国国家图书馆藏明嘉靖三年刻本，p56。
③（梁）沈约撰： 《宋书》卷十九志第九，北京 中华书局 ，1974 年 10 月第一版，p556。
④（后晋）刘煦等撰：《旧唐书》，卷二十九 志第九，北京 中华书局 ，1975 年 5 月第一版，p1076。

除曲颈琵琶这一最具代表的弦乐器外，西传而来的弦乐器箜篌也是较具代表性。在安伽墓中共有 4 幅箜篌图像，分别为石门门额右侧；正面屏风第一幅（图 3.2.1-1）；正面屏风第二幅（图 3.2.2-1）以及正面屏风第六幅（图 3.2.3-1）中各刻有一箜篌图像，均为角形箜篌。

箜篌，是一古老的弦鸣乐器，按照其形制可分为角形箜篌与弓形箜篌。角形箜篌多见于安伽墓中所展现的箜篌样式，体积较小，但有一个长而大的共鸣箱，与较为平直的梁构成一个直角，琴弦数目常为 10 根以上，23 根左右，史籍亦有记载为张弦 22 根[①]，可以将其抱在怀里弹奏，此为角形箜篌。

从已出土的资料来看，角形箜篌较为常见。在美索不达米亚出土有一“乐师坐弹箜篌”石雕[②]，一乐师怀抱一体积较小的角形箜篌，琴体大约占身体近三分之一，依左肋。乐师端坐在折叠凳上，双脚垂直于地面，右手弹拨琴弦。箜篌可见六根琴弦，琴体共鸣箱由下至上逐渐变宽。出土于新疆，现存德国柏林民俗博物馆的一件乐师弹奏角形箜篌的木制雕像[③]，亦是一很好的例证。木雕通高 9.5 厘米，箜篌雕有七根琴弦，宽阔且弯曲的共鸣箱与横梁形成直角式样，下方的脚柱更为明显。

4.2.1-2-1 乐师坐弹箜篌

4.2.1-2-2 角形箜篌木雕

（图 4.2.1-2-1 自《胡床杂考——短簧壁画家具研究之三》，《考古与文物》2004 年第 4 期）

（图 4.2.1-2-2 自《中国音乐文物大系》总编辑部：《中国音乐文物大系 新疆卷》,河南 大象出版社 1999 年版。P211 插图 2•9•12b）

弓形箜篌，与角形箜篌相比体积稍大一些，其外形为一个长长的弓形梁，弓形梁下端部位雕刻一共鸣音箱，上端蒙有一层皮膜，琴弦从共鸣箱底部引出连接到与皮膜接触的木琴码子上，每一根的另一端与弓形梁上的调音钮（中国古代成

① （唐）杜佑：《通典》卷一四四载：“竖箜篌，胡乐也。汉灵帝好之。体曲而长，二十二弦，竖抱于怀中，用两手齐奏。俗谓之擘箜篌。”

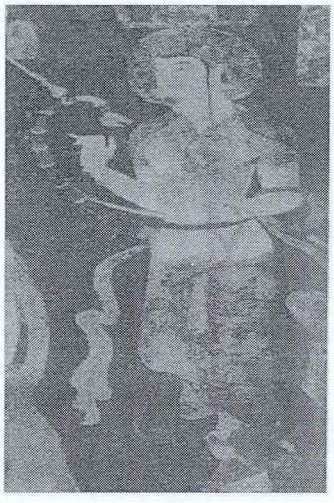
② 暨远志：《胡床杂考——短簧壁画家具研究之三》载《考古与文物》，2004 年第 4 期。

③ 《中国音乐文物大系》总编辑部：《中国音乐文物大系 新疆卷》，河南 大象出版社，1999 年 10 月第一版，p211。

为“轸”）相接。琴弦数目通常少于10根，且容易断裂。演奏时常需要将共鸣箱支撑于地面，来站立演奏，此类为弓形箜篌。

弓形箜篌在出土资料中亦不难发现。在印度的入睡女琴师图像①中，琴师怀中抱有一弓形箜篌，琴体上部饰有圆形饰物，共鸣箱在整个弓形琴身底部。在粟特片治肯特的壁画中，有一幅面容姣好的女乐师手持弓形箜篌的图像②，浅黑色的背景下，清晰的线条勾勒出一美丽的女子，神态安详、和善，从容娴静、秀美，头部似罩有光环，面颊旁垂下一缕发丝，左手持弓形箜篌，右手轻拨琴弦，箜篌颈上可以明显看到七轸。

4.2.1-2-3 乐师坐弹箜篌



4.2.1-2-4 手持弓形箜篌乐师

（图4.2.1-2-3 自（英）C.E.博斯沃思，（塔）M.S.阿西莫夫著：《中亚文明史》第4卷（下），北京：中国对外翻译出版公司，2010年版。p525，插图1B）

（图4.2.1-2-4 自B.Я.斯塔维斯基著，路远译：《古代中亚艺术》，陕西：陕西旅游出版社，1992年版。图版105）

弓形箜篌在印度及克孜尔石窟中较为常见，除此以外，从流行于中原地区及出土资料等箜篌图像来看，都以角形箜篌居多。其优点也多于弓形箜篌：琴体制作更为科学，更为简便，共鸣箱与横梁之间构成的直角，使琴体更牢固，张弦数量随之增加，音域也不断扩大，极大地丰富了音乐的表现力，是流入中原箜篌的主体代表。

4.2.2 气鸣乐器

气鸣乐器，是指以空气为击振动力而发声的一类乐器，其中多数气鸣乐器的

① [英]C.E.博斯沃思，（塔）M.S.阿西莫夫著：《中亚文明史》第4卷（下），北京：中国对外翻译出版公司，2010年1月第一版，p525。

② [苏]B.Я.斯塔维斯基著.，路远译：《古代中亚艺术》，西安 陕西旅游出版社，1992年8月第一版，p109。

原振动媒质为空气柱。安伽墓中共出现两个气鸣乐器，一为横吹（右侧第二幅图），一为竖吹（正面第二幅图），此两者均为管类乐器，吹奏者也均为深目隆鼻的胡族乐人。丝绸之路大辞典云："古时横吹与竖吹的竹管乐器，都称之为笛。"①

1.横吹

"横吹，胡乐也。博望侯张骞入西域，传其法于西京，唯得摩柯兜勒一曲。"②初入中原时横吹的主要乐器是角和鼓，后经演变，又出现了很多管类乐器，以管类和鼓为主要乐器的这类鼓吹在魏晋南北朝时得到了很大发展，据此，笛很多时候也成为了横吹的"代名词"。安伽墓中的横吹据考古报告言之为横笛。安伽来自中亚昭五九姓的粟特，墓中的乐器或多或少会带有些流行于中亚少数民族的成分，且魏晋时期，胡乐尤为繁盛，呈现出"丽像开图、三光不掩"③之势，因此，安伽墓中的横笛是出自西域的胡笛的可能性更大些。近来发现新疆巴楚县托库孜萨来出土了一支公元 5-6 世纪的古笛④，质地为竹，其形与安伽墓中的横笛相似。这更加印证了墓中横笛是出自西域的可能性。

2.竖吹

一般泛指竖置吹奏的直笛、巴乌、洞箫、尺八等的竹质乐器。在竖吹笛的众多分类中，直笛与巴乌，多用于我国南方少数民族中，而洞箫则在北方中原流行最广。《乐律全书》云"惟管端开豁口状如箫口，形似洞门，俗名洞箫。"⑤是我国一传统的吹奏乐器，从汉代始，流传至今，经久不衰。史书载"元帝多才艺，善史书，鼓琴瑟，吹洞箫。"⑥由此更加印证洞箫为中原传统乐器，而非源于西域粟特人常用乐器；再则墓中的竖吹不似洞箫纤细。安伽族源自中亚，入华后行经西北地区，所选竖管乐器必与西北及中亚关系密切。

安伽墓中的竖吹据考古报告言之为竖笛。古书记载尺八为："古代吹管乐器。唐代始见此名，在敦煌遗书中指竖笛。"⑦相传唐代的吕才擅于制作尺八⑧。尺八名虽为唐代始见，但极有可能是此乐器早在唐代之前就已出现，那么北周时期安

---

① 周伟洲、丁景泰主编：《丝绸之路大辞典》， 陕西 陕西人民出版社，2006 年 4 月第一版，P311。

②（晋）崔豹撰、焦杰校点：《古今注》中卷，音乐第三，辽宁 辽宁教育出版社，1998 年 3 月第一版，p9。

③ 贾嫚：《丽像开图 三光不掩——从西安地区出土文物看魏晋南北朝的长安乐象》载于陕西师范大学历史文化学院、陕西历史博物馆编《丝绸之路研究集刊》第二辑，p326。

④《中国音乐文物大系》总编辑部编；黄翔鹏总主编；王子初，霍旭初主编：《中国音乐文物大系 新疆卷》郑州 大象出版社，1999 年 10 月第二版，p10。

⑤（明）朱载堉撰：《乐律全书十五种》（中华再造善本）律书第四册 律吕精意内篇卷之八，中国国家图书馆藏明万历郑藩刻本影印原书版，p4。

⑥（清）朱亦栋撰：《群书札记》卷二 汉书元帝赞，光绪四年武林铸件斋重刻本，p11。

⑦ 周伟洲 丁景泰主编：《丝绸之路大辞典》，陕西 陕西人民出版社，2006 年 4 月第一版，P311。

⑧ 据《旧唐书》与《新唐书》记载，吕才早于贞观三年就已制作出一套（十二支）"与律谐契"的尺八。吕才所制作的尺八乃是为了正雅乐，是对魏晋场地的继承与改进。陈正生《尺八研究》载于黄大同主编《尺八古琴考》，上海 上海音乐学院出版社，2005 年 8 月第一版，p1。

伽墓中的竖吹笛是尺八的可能性极大。“宋代尺八亦称……竖笛……。”[①]由此，更加印证了安伽墓中的竖吹笛应为尺八的可能性。

3.排箫

排箫，我国汉族传统的民间乐器。排箫，因其以一排长短不同、大小不一的竹制圆管依次排列而成，因此得名。《说文解字》曰：“参差管乐。象凤之翼。从竹，肃声。”[②]因此，排箫又有“凤箫”的美称。

排箫是一古老的竹制编管乐器，其历史可追溯到遥远的虞舜时代，在当时曾出现一部被称为“箫韶”的乐舞，主要是用排箫伴奏而进行表演的。1997 年，于河南省周口市鹿邑县太清宫长子墓中出土了多件商末周初的骨质排箫，距今已有 3000 多年的历史，此为世界上迄今发现最早的排箫。[③]其后，又有发现一例春秋晚期下寺一号墓出土的石质排箫，年代较早且形制较为完整。有十三个音管，仿竹排箫而制。环绕箫上部斜刻有一宽带表示用带缚管，管最长为 15 厘米，最短为 3 厘米，基本以长短粗细为序编排在一起。经修复，除第七管外均可发音。经测音，十三管至少能发十二音[④]。1978 年 8 月，于湖北随县曾侯乙墓出土了两支排箫。其形状独特，好似凤凰的一面羽翼，两者均由 13 根长短不同的细竹管依次排列，用三道剖开的细竹管缠缚而成，其表面涂有色彩绚丽的漆绘。[⑤]由以上先秦古墓出土的排箫来看，十三管排箫并非偶然，至少在先秦时期，以十三管排箫为流行风尚。

排箫在汉代俗乐中占有极为重要地位，从汉画像石（砖）及壁画上的乐舞百戏图来看，是乐队中常见的乐器之一。目前尚无发现汉代的排箫实物。但汉画像石（砖）中排箫的图像很多。多数刻绘较为粗略，均具其形，能分辨的管数，从三管至十管不等，但此未必能作为汉代排箫管数的依据。至南北朝、隋、唐各代的宫廷雅乐中，排箫始终占有一席重要地位。

由此看来，在当时的社会背景下，安伽墓中出现汉乐中较具代表性的排箫，是必然的。虽然与其西传而来的乐器相比，形单影只，但在一定层面上证实了中国传统汉乐的存在意义。同时亦显现出胡乐更盛于汉乐的事实。

4.2.3 膜鸣乐器

膜鸣乐器，是指由紧绷的蒙膜振动发声的一类乐器，这类乐器均以紧绷的蒙膜为声源体，通过敲击、摩擦或以声波等方式激发使其振动发声。在安伽墓围屏

① 周伟洲、丁景泰主编：《丝绸之路大辞典》，陕西 陕西人民出版社，2006 年 4 月第一版，P311。
②（东汉）许慎著、王培林编注：《说文解字》，江苏 凤凰出版社，2013 年 9 月第 1 版，p218。
③ 王秀萍著：《中国民族乐器简编》，北京 新华出版社，2013 年 12 月第一版，p89。
④ 河南省博物馆等：《河南淅川县下寺一号墓发掘简报》，载《考古》，1981 年第 2 期。
⑤ 王秀萍著：《中国民族乐器简编》，北京 新华出版社，2013 年 12 月第一版，p90。

中有一幅图像（图 3.2.4-1）就有这一乐器，有一人“身着灰色黑条纹长袍，拍打红色腰鼓”[①]。单就图像来看，该鼓两端蒙皮、较粗，中间稍细，据考古报告及学者论述，称之为细腰鼓。

细腰鼓，即腰鼓[②]，发源于印度[③]，是古代蒙古等北方少数民族混合击膜鸣乐器。以鼓腰部较为纤细而得名，应用广泛。汉代鼓吹乐开始兴起，这与西域胡乐胡鼓的东传有着直接的联系。鼓吹乐以打击乐和吹奏乐为主，此打击乐中即包含有细腰鼓。《晋书•乐志》中记载：“胡角者，本以应胡笳之声，后渐用之横吹，有双角，即胡乐也。”[④]胡鼓，是从古代丝绸之路沿线的各国家及各民族传入中原的。敦煌北魏（公元 386——534 年）的壁画中，就已发现有击细腰鼓的舞乐画面[⑤]。尤其以云冈的壁画上击细腰鼓的舞乐图较多[⑥]。演奏时将鼓横置于胸前，右手以杖击之，左手拍于鼓面，因此后世又称其为杖鼓或拍鼓。史籍中较早的出现腰鼓一词于《乐书》之中，“杖鼓、腰鼓，汉魏用之。大者以瓦，小者以木类，皆广首纤腹，末萧思话(公元 406 年一 455 年)所谓细腰鼓是也。”[⑦]。腰鼓在形制上有大小不同之分，亦有石质、木质鼓框之别。至隋唐时期，细腰鼓作为常用乐器，广泛用于九、十部乐的龟兹、疏勒、高昌、西凉、天竺和高丽诸乐中。其为燕乐乐舞中必不可少的乐器，“每奏大曲则击之，与羯鼓、大鼓同震作，其声和壮而有节。”[⑧]在龟兹乐中最为显著，“自破阵舞以下，皆雷大鼓，杂以龟兹之乐，声震百里，动荡山谷。”[⑨]就龟兹乐来说，其中包括腰鼓在内的各种鼓的运用，必然是十分丰富且起到相当重要的作用，否则不会出现“声震百里，动荡山谷”的效果。至元代，敦煌石窟壁画中还有细腰鼓之图像，正如《元史・礼乐志》所云：“杖鼓，制以木为匡，细腰，以皮冒之，上施五彩绣带，右击以杖，左拍以手。”[⑩]明代和清代的相关文献中，都有频繁提及这类乐器[11]，可见腰鼓于宫廷和民间都较为盛行并广为使用。

---

① 陕西省考古研究所编著：《西安北周安伽墓》，北京 文物出版社，2003 年 8 月第一版，p38。
② 薛宗明：《中国音乐史 乐器篇（上）》，台湾 台湾商务印书馆，中华民国七十二年九月初版，p67。
③ [日]林谦三著、钱稻孙译：《东亚乐器考》，上海 上海书店出版社，2013 年 8 月第一版，p116。
④（唐）房玄龄等撰：《晋书》卷二十三志第十三，北京 中华书局，1974 年 11 月第一版，p715。
⑤ 中国音乐研究所编：《中国音乐史参考图片》第九辑，敦煌 249 窟北魏壁画伎乐天，北京 音乐出版社，1964 年版，p1。
⑥ 中国音乐研究所编：《中国音乐史参考图片》第九辑，云冈第 5、6、8、10、11 窟浮雕伎乐天，北京 音乐出版社，1964 年版，p9—15。
⑦（宋）陈旸撰：《乐书》，卷第一百二十七 乐图论，清文渊阁四库全书本，p360。
⑧（宋）陈旸撰：《乐书》（中华再造善本），卷第一百二十七，北京 中国国家图书馆藏元至正七年福州路儒学刻明修本影印原书版，p360。
⑨（后晋）刘昫撰：《旧唐书》卷二十九志第九，北京 中华书局，1975 年 5 月第一版，p1060。
⑩（明）宋濂等撰：《元史》 卷七十一志第二十二 礼乐五，北京 中华书局，1976 年 4 月第一版，p1773。
11（明）王圻《三才图会》：“广首而纤腰，两头击之，声相应和”。清《钦定大庆会典图》（1818 年）卷三十九“杖鼓，上下二面冒革于铁圈，复楦以木匡，细腰”。

第 5 章 安伽墓中文化的多元性

安伽墓所示的乐舞图像虽然仅仅展示了乐舞形态的几个瞬间，但其所包含的中西文化交流、风俗礼仪等，远远超出了图像所现。下文中经利用图像学原理，探索其图像中所包含的文化交流、宗教、以及风俗礼仪等。

5.1 安伽墓中的宗教因素

安伽墓虽采用汉人常见的墓葬形制，但其随葬品及葬式却与汉人截然不同。墓中乐舞图像呈现出浓重的祆教色彩。安伽墓中记录着一幅祆教生活祭祀的场面，此图位于墓门门额，属于视觉的中心位置，可看出在入华粟特人心中圣火祭祀有着重要地位。说明他们的宗教生活乃至一些日常生活，都有遵循着祆教仪式。

5.1.1 圣火旁的伎乐天使

墓室门额上的三头骆驼、覆莲基座、莲瓣须弥座、座上的火盆、盆内火焰化出的莲花，人身鹰足祭司以及飞舞的乐伎，均与祆教极为相符，加之安伽为同州萨保的记载，是本墓与祆教信仰及入华昭武九姓粟特人发生密切关系的佐证[①]。

祆教源于古代伊朗，是琐罗亚斯德教的中国化，以创始人琐罗亚斯德（Zoroaster）的名字命名。Zoroaster 在中国有许多译名，如苏鲁支、查拉图斯特拉等等。琐罗亚斯德在古阿维斯塔语中作察拉图世特拉（Zarathustra），意为“骆驼驾驭者”或“黄色的骆驼”。 根据古希腊作家的记载，他生于安息的一个贵族家庭，大概生活在公元前 1000 年至公元前 600 年之间。但依照琐罗亚斯德教的传统说法，他却是生于公元前 628 年，死于公元前 551 年[②]。琐罗亚斯德对波斯传统的多神教进行了多项改革，创立了琐罗亚斯德教，而后，他在波斯地区的很多地方进行传教，遭到众多保守派的不满，因此饱受迫害。

琐罗亚斯德教的教义精髓就是善恶二元论。在琐罗亚斯德教中，圣火崇拜占据极其重要的地位。礼拜圣火就是教徒的首要义务，火乃是神的造物中最高和最有力的东西，火的生产力；火的光辉、活力、清净、洁白、锐敏，象征着神的无

① 姜伯勤著：《中国祆教艺术史研究》，北京 生活·读书·新知三联书店，2004 年 4 月第一版，p96。
② 施安昌著：《火坛与祭司鸟神》，北京 紫禁城出版社，2004 年 12 月第一版，p13。

尚和至善。古代的波斯，圣火也有等级之分，祭司、贵族骑士和农民的这三个等级，代表着不同的权力。人们通过礼拜圣火来与神沟通、交流，值得提及的是，琐罗亚斯德教非常重视洁净，火严禁以任何方式受到污染，因此，行祭者在祭祀时要戴白帽，用白布遮掩口鼻，以防止吹熄“圣火”。古希腊著名的历史学家和地理学家斯特拉波（Strabo）曾记录了波斯教徒们礼拜圣火的情形：“他们有火庙，其四周显然有围墙；中间有祭坛，坛上有大量的灰烬。琐罗亚斯德教的祭司也称作麻葛，负责火种永燃不灭，“在火前，他们披戴头巾，头巾垂至面颊，遮住嘴唇，每天都到里边祈祷约一个小时……。”[①]祭司们在侍火时要披戴头巾，遮掩嘴唇，就是为了保持圣火的洁净。琐罗亚斯德教认为人体所排出的诸物都是不洁净的，因此人呼出的气体也是不洁净的，戴面罩、戴口罩，以防人的气息污染了圣火。安伽墓门额中的祭祀场面，人身鹰足的祭司戴口罩原因就在于此。

祭司为鹰足人身，是人与鹰的结合体。一般出自圣职家族，子承父业，任职前要学习仪规经典、熟悉祭礼仪式。行祭时须戴白帽、遮掩口鼻，以防吹熄或弄脏圣火。祭司的职责是点燃和守护圣火，使其保持洁净、永不熄灭。从葬俗上讲，琐罗亚斯德教认为水、火、土都是神圣的，因此反对水葬、火葬以及土葬，而实行“鸟葬”或叫“天葬”。当信教徒死后将其尸体运往“寂寞之塔”，置于塔顶露天的石板上，让野鹰啄食尸体，残留的尸骨经风吹日晒干燥后，再收入纳骨瓮。在中原地区则实行土葬，信仰祆教的粟特人便入乡随俗，采取汉式的土葬，并沿袭汉人在葬具或墓室中画满图案的风俗。因为鹰是啄食尸体的“死亡之鸟”，可以起到护送死者进入天堂的作用。所以图案中圣火两旁祭司是以鹰足人身的形象出现的。

很多学者认为祭司鸟神为中古波斯福寿之鸟——禾瓦勒纳（Hvarenah）。在祆教的经典中，记载了一种神秘的鸟（Senmurv），它住在湖中的岛上，栖息在 Hom 圣树上，能春风化雨，富饶大地，恩泽人类，减少痛苦。而禾瓦勒纳鸟即是圣鸟森木睿 Senmurv 的一种[②]。在祆教经典《阿维斯陀》中“禾瓦勒纳”有“福运、财富”之意，因此禾瓦勒纳为福运之鸟[③]。《阿维斯陀中的祆教祭司》一文指出，Ahumstuta 之子 Saena 是第一个取得祭司头衔的，而 Saena 一词就是鹰的意思。所以祭司在图像的流传过程中，变成了人面鹰身的形象。“鹰是‘死亡之鸟’，也反映了中亚暴露尸体于外，让飞鸟运送到天上的习俗”[④]。因此墓葬祆教画像中圣

① 林悟殊撰：《波斯拜火教与古代中国》，台湾 新文丰出版公司，1995 年 10 月第一版，p87。
② 姜伯勤著：《中国祆教艺术史研究》，北京 生活·读书·新知 三联书店，2004 年 4 月第一版，p64，p128。
③ [美]克雷默（Kramer，S.N.）等著；魏庆征译.：《世界古代神话》，北京 华夏出版社，1989 年 3 月第一版，p334。
④ 姜伯勤著：《中国祆教艺术史研究》，北京 生活·读书·新知 三联书店，2004 年 4 月第一版，p146。

火两边的祭司，有帮助死者脱离苦难、超度升天的寓意。

以目前所发现的据欧祭司鸟神图像的祆教墓葬来看，时间范围应为北朝后期至隋代的数十年间[①]，在其他朝代尚未发现此类祆教图案。此为民族融合过程中出现较为短暂的一种现象，入华粟特人在汉化到一定阶段才会产生这种画像，但随着其汉化程度的逐渐加深，到完全被汉化又会消失，乃不忘故土又入乡随俗的一个过程阶段。

祆教由中亚粟特人带入中原。在众多信仰琐罗亚斯德教的波斯人中，也有好多人同时信仰着佛教。两教之间的神仙甚至是乐器有很大一部分的重合性，因此，图像中所呈现出的多重信仰的印记，便也再自然不过了。在佛教艺术中，飞天[②]被称为“乾闼婆”与“紧那罗”，是乐舞之神，而在祆教中，飞天的乐伎被视为乐神，是小天使，为了将这一形象与佛教中的飞天相区别，因此将其称之为“伎乐天使”。它是充满阳光与快乐的天界生活的象征性表现，承担着迎接和护送墓主亡灵的职责，也将墓主亡灵将要生活的美好天国镜像衬托到无以复加的地步，与现实生活拉开距离，与围屏上呈现的如宴饮、出行、狩猎等日常生活题材形成鲜明对比。

在安伽墓门额的圣火左右各有一伎乐天使，坦露上身、腰系裹体长裙、跣足，肩披飘动飞扬的锦帛，四周有祥云缭绕。左侧的乐伎天使弹奏着曲颈琵琶，右侧的乐伎天使演奏着箜篌。而琵琶和箜篌这两件乐器是由西域传入的乐器中，最具有特色的。著名学者姜伯勤先生曾指出，“琵琶和箜篌是豪摩祭祆祭中所使用的重要乐器”[③]。北周史君墓石门，左门框上便刻有怀抱乐器的伎乐天使，其有头光，挽有小髻，肩生羽扇状双翼，腰间系带，腹前系结，下身着裤，两腿分别作弓步与后蹬状，足蹬靴。自上而下，由第二位伎乐天使起，分别弹奏曲颈琵琶、箜篌，吹奏横笛和筚篥。右门框亦有怀抱乐器的伎乐天使，其形象与左门框基本相同，自上而下第一位伎乐天使其右手握有琵琶，左手执有拨片，似正在弹奏，第二位和第三位分别吹奏排箫和海螺。史君石堂东壁，自左至右第三幅浮雕（E3）中，在身骑一匹翼马的女主人周围有四位伎乐天使形象：“均为女子，分别弹奏琵琶、箜篌和吹奏横笛、排箫，其中吹奏排箫的飞天，冠中镶宝珠两颗，冠顶有日月形装饰。”[④]此伎乐天使冠顶上的日月纹饰，主要用于建筑及冠帽上的装饰，是祆教的崇拜特征。日月纹，被学界普遍认为该图像“与祆教信仰有着密切的关系。[⑤]”

① 单海澜著：《长安粟特艺术史》，陕西 陕西新华出版传媒集团、三秦出版社，2015 年 12 月第一版，p226。
② 飞天，按字面意思来理解就是在天空中飞翔的天人，佛教文献特别是佛教石窟雕刻均有表现。
③ 姜伯勤著：《中国祆教艺术史研究》，北京 生活·读书·新知 三联书店，2004 年 4 月第一版，p302。
④ 西安市文物保护考古研究院编著，杨军凯著：《北周史君墓》，北京 文物出版社，2014 年 1 月第一版，p152。
⑤ 单海澜著：《长安粟特艺术史》，陕西 陕西新华出版传媒集团、三秦出版社，2015 年 12 月第一版，p284。

从入华粟特人墓葬中的伎乐天使出现的场合来讲，其与圣火祭祀等天界或神圣的场景密切相关，其手中所持的乐器等，应是充满阳光与快乐的天界生活的象征性表现。

5.1.2 引导亡灵进入天界的伎乐

在安伽墓门额的圣火两旁，两人身鹰足祭司之间，有各抱曲颈琵琶与箜篌，裸露上身、腰系长裙、肩披锦帛的伎乐天使，正在演奏。该形象处于墓门门额的中心位置，可见伎乐在入华粟特祆教徒社会生活中处于重要地位。这样的画面在其他墓葬中也有发现：

在史君墓石堂南壁第一幅（S1）中，上部分刻有四名乐伎侧身向西而坐，身穿红色的交领窄袖长袍，蹬黑靴，束黑带。自右至左四人分别：弹奏曲颈琵琶，槌束腰鼓，手击圆鼓，吹奏筚篥。下部刻有一头光的人身鹰足祭司，络腮胡，深目高鼻，戴口罩，头上圆顶帽，帽沿有日月形冠。右臂弯曲，左手持双股长火棍。在石堂南壁的另一侧第五幅（S5）中，有一幅布局与（S1）相同的画面。上部刻有四名乐伎，衣着服饰也大致相同，由左到右分别：弹奏箜篌，弹奏琵琶，吹奏横笛，吹奏排箫。下部同样刻有一人身鹰足祭司。

在山西虞弘墓中也有同类型的图案，椁座前壁浮雕分为上下亮蓝，共 11 幅浮雕图像，在其上栏第二幅[①]图像中，雕绘有两男子，右侧一人于胸前抱一曲颈琵琶，头下尾上，左手握琵琶颈且用手指压弦，右手在弦上弹奏，左侧一人手握一横笛，举于嘴边，似正在吹奏。在上栏第三幅中两男子，一人弯腰顿足，挥舞双袖，显然正在表演舞蹈，另一人在胸前抱一直径金色尖头五弦，左手压弦，右手拨弦为舞者伴奏。上栏第四幅中，一人头偏向右侧，手握一横笛，正于嘴边吹奏，另一人胸前斜挂一束腰鼓，两手一上一下，配合笛曲敲击鼓面。上栏第五幅中，右侧男子抱一金色箜篌，弦为黑色，正在弹奏，左侧男子上身微仰，两手在胸前各执一铜钹，正在对击。上栏第六幅中，右侧男子右手高举过肩，正欢快的舞蹈，左侧男子则两手握一底箫，举于嘴边，正在吹奏。。位于下栏的第三幅图中，画面中部是一圣火坛，其上部呈三层仰莲形，坛中燃烧着熊熊大火，两旁各有一位人首鹰足祭司相对而立，上身倾向火坛，两手戴手套，一手伸出，一手捂嘴，各抬火坛一侧。

上述墓葬中的祆教祭祀图像中，有明显的粟特风格，是伴随亡灵的乐舞场面，其与祭司、圣火坛、亡灵跨越生死桥而受神的审判等组成了表达祆教特有的有灵

① 即椁座前壁上栏右起第二个壁龛，以下同理不赘述。

魂观的有效方式[①]。祆教的教义中，丰富的乐舞部分，它代表着亡灵在天堂的欢乐。古波斯有书籍描述：天堂是提供奴婢和欢乐的地方。因此，在祆教祭祀中常有乐舞场景等与之相伴。如在撒马尔罕南部的喀什卡（Kashka）河谷出土的 7 世纪陶质粟特纳骨瓮，上面刻画着两女子在弹拨箜篌，地上置有一盛酒的胡瓶，金樽美酒泼地，缤纷舞影，与今日塔吉克姑娘们节日庆典上的舞姿很相似。在撒马尔罕出土的一纳骨瓮上用最具有祆教特色的方式展示了火坛祭祀与中亚民俗间的关系，上面绘有两女子相对起舞，头上有日月图像。在粟特石椁附近出土一器物上也有呈现天堂欢乐宁静的景象，坐于毯上的神祇手托火坛，身旁围绕载歌载舞的众人，显然是将火神当做了天堂的主人。[②]

在祆教盛行的北齐和北周，皇帝及身边的一些祆教徒们都非常喜欢胡乐，进一步推动胡乐的盛行广度，一直延续到隋唐时期。有书卷记载："河南府立德坊及南市西坊皆有胡祆神庙。每岁商胡祈福，烹猪羊，琵琶鼓笛，酣歌醉舞。"[③]祆教祭祀活动中的乐舞，在宗教中是连接人间与仙界的一条纽带，同时也为死者搭建起一条通往彼岸的桥梁。它再现死者生前的奢华生活，同时也表达了对死者到达天堂后的美好希冀。很明显，这样的宗教信仰继承了汉人的传统。在马王堆汉墓中有一怪兽鼓瑟图[④]，位于黑地彩绘漆棺的棺头挡，怪兽将瑟向左斜靠在膝上，瑟的另一端着地，右手拨弦，左手按弦于瑟面中部。同样是在彩绘漆棺上，发现有一幅角虚击筑图[⑤]。墓中还有发现失传已久非常珍贵的古代乐器——筑的实物：通体髹黑漆的明器，长 31.3 厘米，形如四棱长方木棒，首部有蘑菇型柱，其上残存缠绕着弦丝，尾部细长，在首尾两端各嵌置一横排竹钉，能张五条弦。[⑥]无论是怪兽鼓瑟亦是角虚击筑，两幅图像都位于彩漆棺木上，其奏乐给亡者是想通过乐音给亡者指明天堂之路，再次过上生前的奢华、富足的生活。由此看来，安伽墓中门额上祭祀图像中的乐舞亦是如此。

5.2 安伽墓中的中原因素

安伽由于其家族长期生活在中原大地，因此不可避免地在其生活中融入些中原因素，其中以长袖舞与排箫二者，在墓中表现最为显著，因此，下文对其作一

① 葛勒内著，毛民译：《粟特纳骨瓮上的歌舞和神祇》，载于《内蒙古大学艺术学院学报》，2008 年第 1 期。
② 程旭主编：《皇后的天堂——唐敬陵贞顺皇后石椁研究》，北京 文物出版社，2015 年 3 月第一版，p177。
③ 张鷟著，袁宪校注：《朝野佥载》卷三，陕西 三秦出版社，2004 年 5 月第一版，p95。
④ 湖南省博物馆，中国科学院考古研究所编：《长沙马王堆一号汉墓》上集，北京 文物出版社，1973 年 10 月第一版，p106。
⑤ 岳南编：《旷世绝响 擂鼓墩曾侯乙墓发掘记》，北京 商务印书馆，2012 年 8 月第一版，p370。
⑥ 傅举有著：《不朽之侯 马王堆汉墓考古大发现》，杭州 浙江文艺出版社，2002 年 3 月第一版，p40。

简要梳理。

5.2.1 长袖舞

长袖舞的历史可谓源远流长，可追溯至公元前春秋战国时期，当时就有“长袖善舞，多钱善贾”[①]的古谚，以及楚辞中“长袂拂面，善留客只”[②]的说法。其舞长期服务于上层阶级，曾是楚国宫廷的风尚。长袖舞，以长长的舞袖为特征，以手袖为舞具、为威仪，其手袖或抛、或扬、或折、或甩，舞姿轻柔舒缓、温文典雅，具浓郁的汉族风格特点，是中国传统舞蹈的代表。

除古谚外，还有出土资料为证：湖北荆州出土一舞人动物织锦[③]，上有一对舞人身着长袍，腰束带，头戴冠，足外露，手高举，舒展长袖，此为春秋战国较早期的一个乐舞形象。河南洛阳金村发现一战国墓，出土一双人舞玉佩[④]，舞者身着交领曳地长裙，腰间束有宽带，腰胯部有飘带与腰带相连，两人一手举起扬袖，一手下垂舞袖，并排而立，呈对称造型，极具美感。

至汉代，汉人继承了楚人艺术，使长袖舞的发展日趋完善，更为盛行，于此达至鼎盛时期。汉人傅毅在《舞赋》中形容长袖细腰的舞女为体如游龙,袖如素虞。“为我楚舞，我为若楚歌”[⑤]，刘邦之宠姬戚夫人的翘袖折腰舞正是这种舞姿的完美体现。当时，长袖舞已不仅仅专为上层统治阶级服务了，早已从宫廷延至市井，成为统治阶级与庶民百姓生活娱乐的一项重要内容。因此亦有“以舞相属”[⑥]，以及“拂衣而喜，奋袖低仰，顿足起舞”[⑦]之说了。在西安白家口汉墓中亦发现一长袖舞女俑[⑧]，舞人束发于脑后，结髻下垂，身穿交领长裙，裙摆曳于地，一手上举过头，一手下摆后扬，舞姿飘逸委婉，婀娜娴静。西安出土一对玉佩舞人[⑨]，面部圆润，身着交领曳地长裙，腰部束带，舞伎一手扬袖过于头顶，一手下垂舞动长袖，垂下的衣袖处有鱼尾水袖随势翻转。山东沂南石室墓画像刻有长袖舞图。其年代“大约在汉代的末期，甚至更晚”[⑩]，据舞者的舞蹈动作及姿容服饰，其年代

---

① 语自《韩非子•五蠹》，古谚语，比喻长袖对于舞蹈表演的重要，亦泛指比喻凭借形式的重要，此谚语出自（汉）司马迁《史记》卷七九，乐毅列传第十九，中国友谊出版公司 1993 年版，p391。

② 徐英：《楚辞札记》一册，钟山书局，1935 年版，p198。又有“拂面以袖掩面作媚态也，故曰善留客只，魂乎归来态所便只。”

③ 湖北省荆州地区博物馆：《江陵马山一号楚墓》，文物出版社，1985 年版，p41。

④ 刘伯恩编著：《中国舞蹈文物典图》，上海 上海音乐出版社，2002 年版，p26。

⑤ 司马迁：《史记》卷五五“留侯世家第二十五”，岳麓书社，1988 年版，p495。

⑥ 汉代“以舞相属”实际上是非常流行的长袖舞，这种舞蹈经常而普遍被用于节日、集会、宴席、庆典中，是一种古老的交际性文化活动，人们穿着最有点的长袖礼服，于宾客间相约起舞，举袖踏足，以舞相报。

⑦ 金喟批选：《古文必读》卷八，上海中央书店 1919——1949 年小品文，p15。

⑧ 吴汝祚、胡谦盈：《宝鸡和西安附近考古发掘简报》，载《考古通讯》，1995 年第 2 期，p37。

⑨ 刘伯恩著：《中国舞蹈文物典图》，上海 上海音乐出版社，2002 年版，p36。

⑩ 华东文物工作队山东组：《山东沂南汉画石墓》，载《文物参考资料》，1954 年第 8 期，p42。

应当在魏晋时期[①]。

安伽墓乐舞图中的几幅舞者图像，长袖舞元素可以从中得到体现。长袖舞乃中原内地的传统舞蹈，其以长长的衣袖为舞具，或抛、或扬、或折、或甩，飞袖折腰、轻柔舒缓，极具浓郁的汉族风格特点，为中国传统舞蹈之代表。长袖舞乃中原汉人固有的舞蹈形态，而在北周时期安伽墓中的出现，必然有其不可磨灭的理由。安伽虽为粟特人，但其夫人为土著汉人，又因其久居中原，必然会受到汉风汉俗的影响，至于其影响程度，不得而知。但由墓中乐舞所呈现出的长袖舞元素可推测，长袖舞可能为入华的粟特胡人所欢迎的一种舞蹈，但此时由于文化交融的程度，胡舞与汉舞未能巧妙的完全融合，更是较多的保留了胡人的特点，包括其面貌与姿容，只是杂糅进些许的中原元素，其影响并不能成为主体，胡人的风格特点依旧浓郁，汉人的长袖舞也保持着比较原始的汉人的风姿姿容。

5.2.2 排箫的融入

安伽墓正面屏风第六幅图中，有一乐人身着白袍，鼓腮吹奏排箫。排箫，是把长短不等的竹管按顺序排成一列，用绳子、竹篦片编起来或用木框镶起来演奏的一种古老的民族乐器。在古代，被称之为“箫”或“籁”[②]，汉代也称之为“洞箫”[③]，因它是竹类编管乐器，习惯上也称为“排箫”。它无论是在俗乐还是雅乐中，使用都很普遍，在古代乐队中排箫是主要的乐器之一。

排箫起源很早，史载“箫，谨案《尚书》，舜作。”[④]而《通礼义纂》则谓：“伏羲作箫”[⑤]。就画像石图像来看，汉代就有“伏羲作箫”的说法。在河南唐河的画像石上，刻绘有伏羲一手执排箫的图像。但此说没有足够的科学依据，只是一种传说而已。但至少说明了排箫是我国起源很早的民族乐器之一。关于排箫的管数，古籍记载不一，较多的说法是二十三管、十六管二说。《尔雅•释乐》云：“大箫谓之言，小者谓之筱”[⑥]。郭璞注称大箫排二十三管，长尺四寸。小箫十六管，长尺二寸。但也有称排箫为十管：“箫……十管，长一尺。”[⑦]

排箫的管数大概与其形制的大、小和其制作的时代有关，亦或者是管数并无严格规定。箫的形制，无论《风俗通》或《说文解字》都说其“参差”，“象凤

① 安志敏：《论沂南画像石墓的年代问题》，载《考古通讯》，1995 年第 2 期。
② 郭璞注：《尔雅》，北京 中华书局，1985 年版，p51。
③ 王褒《洞箫赋》载郑竞编：《全汉赋》，台北 之江出版社,，1994 年 07 月初版，p41—43。
④（东汉）应劭撰：吴树平校译：《风俗通义校释》，天津 天津人民出版社，1980 年 9 月第一版，p248。
⑤（宋）李昉等撰：《太平御览》卷五八一 乐部一九，北京 中华书局，1960 年 2 月第一版，p2620。
⑥ 郭璞注：《尔雅》，北京 中华书局，1985 年版，p51。
⑦（东汉）应劭撰：吴树平校译：《风俗通义校释》，天津 天津人民出版社，1980 年 9 月第一版，p248。

之翼”。郑注云：“箫，编小竹管，如今卖饴饧所吹者。”[①]迄今发现先秦两汉时期箫的实物和图像都与上述记载相符。《通典》引蔡邕曰：“箫，编竹有底，大者二十三管，小者十六管。长则浊，短则清，以蜜蜡实其 底而增减之则和。”[②]表明在汉代就已掌握用蜜蜡填塞竹管，用调整蜜蜡管底至吹口的长度，来调节每管的音高，并保持排箫造型的整体美观的工艺技术。

汉画像石或砖中有很多刻有排箫的图像，多数刻绘较为简略，但均具其型，管数尚能分辨者，从三管至十管不等，但还不能作为汉代排箫管数的依据。从汉代王褒的《洞箫赋》描述中得知，制作排箫要选用竹节稀疏、圆直、通畅者为之，以江宁县慈母山所生之竹最佳。排箫在汉代俗乐中占有重要的地位，从汉画像石（砖）、壁画的乐舞百戏图像看，是乐队中最常见的乐器之一。吹奏者常常会一手摇鞉、一手持排箫来吹奏。我国是排箫的“原产地”，至今罗马尼亚仍称排箫为“纳伊”（Nay），有人认为此是排箫别称“籁”的音译。现在在国外乐团演奏《云雀》时，还有延用排箫这种乐器的。

5.3 安伽墓中的外域因素

安伽为西域安国胡人，因此他墓中所见的外域因素，也成为一种必然。在安伽墓的外域因素中，有非常有特点的胡腾舞，也有非常多的外域琵琶、箜篌等乐器，下文对这些外域因素作一简要说明。

5.3.1 具有中亚风格的胡腾舞

《说文》曰：“胡，牛颔垂也。从肉，古声。”[③]牛为农耕社会的产物，多与食草动物有关联。我国秦汉以后，多称匈奴等少数民族为“胡”，这大概与北方草原民族的游牧习惯和生活风俗相关。“腾”，在《说文解字》中也有解说：“腾，传也。从马朕声”[④]。正如学者所言：“有传递、奔驰、跳跃等连续不断表示动作的意思蕴含其中”[⑤]。胡、腾与舞相互组合，和少数民族跳跃、奔腾的舞蹈相互连接，便有了“胡腾舞”。胡腾舞是中亚的一种男子独舞，舞者大多是身着窄袖胡衣、深眼高鼻的中亚人。该舞蹈起源于中亚“昭武九姓”中的石国[⑥]，这在刘言史

①（西周）姬旦著：《周礼》卷六，四部丛刊明翻宋岳氏本，p118。
②（唐）杜佑撰：《通典》卷一百四十四 乐四， 清武英殿刻本，p1490。
③（东汉）许慎著 王培林编注：《说文解字》，江苏 凤凰出版社，2013 年 9 月第 1 版，p199。
④（东汉）许慎著 王培林编注：《说文解字》，江苏 凤凰出版社，2013 年 9 月第 1 版，p436。
⑤ 贾嫚著：《唐代长安乐舞研究——以西安地区出土文物乐舞图像为中心》，北京 中国社会科学出版社，2014 年 5 月第 1 版，p270。
⑥ 向达著：《唐代长安与西域文明》，湖南 湖南教育出版社，2010 年 10 月第一版，p58。

的《王中丞宅夜观舞胡腾》诗中就有所体现，“石国胡儿人少见”一句印证了“胡腾舞”的原生地是石国。但绝非仅仅有石国跳胡腾，粟特地区的其他国家亦跳之。

胡腾舞是由以石国为首能歌善舞的粟特人带入中原的，至于何时进入中原，具体时间众说纷纭。从出土文物资料中观察，在汉代就在墓葬中发现有胡舞的印记。1952 年河南密县打虎亭的汉墓中发现有胡人舞伎形象①，与胡腾舞“扭腰”、“踢腿”、“拍手”、“甩袖”等一系列的典型舞姿相仿，此图像应是胡舞进入中原的雏形。又有北魏的石塔浮雕涅槃图②，图下有一胡人手持舞具、赤足、左脚立地、右脚抬起，身旁两侧各有一乐人吹角伴奏。此应为胡舞进入中原后的初步形态。后在北朝的固原乐舞扁壶③、故宫藏乐舞扁壶④、安阳范粹墓出土扁壶⑤、加拿大安大略博物馆藏扁壶⑥等扁壶器物上，以及安伽墓石榻⑦、史君墓石椁⑧上等等等均有发现胡腾舞的踪迹。而其舞者起初均为入华粟特人，随着时间的推移，胡腾舞逐渐传播到汉族中。《北史》所载魏收，即为汉人。西安陕棉十厂唐壁画墓胡腾舞，画面中的舞者也是汉人形象。《宋史》中之醉胡腾队，亦可能是大汉之人。由此看来，胡腾舞已在汉人间广泛流传。足以见胡腾舞在中原发展速度之迅猛、范围之辽阔。

正因此，有诸多学者对胡腾舞进行论述：陈海涛发表于《考古与文物》的《胡旋舞、胡腾舞与柘枝舞——对安伽墓与虞弘墓中舞蹈归属的浅析》；孙武军发表于《北京舞蹈学院学报》的《图像与诗歌互证的胡腾舞审美意蕴》；张庆捷专著《粟特人在中国——历史、考古、语言的新探索》中的《北朝隋唐“胡腾舞”》；专著《胡商 胡腾舞与入华中亚人——解读虞弘墓》中的《北朝唐代胡腾舞漫谈》；贾嫚专著《唐代长安乐舞研究——以西安地区出土文物乐舞图像为中心》中的《以舞蹈为核心的专题研究——唐代乐舞图像程式化考论》等。可见，西域石国而来的胡腾舞在当代中原发展之快，传播之广外，还对后世影响之深远，以致后世众多学者对此孜孜不倦地潜心研究其艺术魅力。

---

① 河南密县打虎亭村西发现的两座并列汉墓中，有一线刻石门。石门东扇背面中铺首衔环两侧界格中的左边格内铺首衔环右侧稍下处界格中有该舞伎形象。河南省文物研究所：《密县打虎亭汉墓》，文物出版社，1993 年版，p239。

② 王元林：《北魏中小型造像石塔的形制与内容——以甘肃庄浪出土的卜氏石榻为中心》，载《2005 年云冈石窟国际学术研讨会论文集.研究卷》，北京 文物出版社，2006 年版，第 569 页。

③ 马东海：《固原出土绿釉乐舞扁壶》，载《文物》，1988 年第 6 期，p52。

④ 张庆捷：《北朝隋唐粟特的“胡腾舞”》，载荣新江主编《粟特人在中国——历史、考古、语言的新探索》，北京 中华书局，2005 年版。

⑤ 河南省博物馆：《河南安阳北齐范粹墓发掘简报》，载《文物》，1972 年第 1 期。

⑥ [美]安尼塔朱里安诺、朱迪斯勒内：《文化融合：美穗（Miho）博物馆藏墓葬石榻上的中亚和中国乐伎》，周晶译，载周伟洲主编《西北民族论丛》第 1 辑，北京 中国社会科学出版社，2002 年版。

⑦ 陕西省考古研究所编著：《西安北周安伽墓》，北京 文物出版社，2003 年 8 月第一版。

⑧ 杨军凯、孙武等：《西安北周凉州萨保史君墓发掘简报》，载《文物》，2005 年第 3 期。

5.3.2 源自美索不达米亚的箜篌

安伽墓中所示箜篌均为来自于两河流域的角型箜篌形象，这些箜篌图像在希腊、印度、埃及、美索不达米亚、中亚以及河西走廊等地均有发现。频繁出现在丝绸之路沿线人民日常生活之中的箜篌文物图像，与人民生活以及宗教信仰有着紧密关系，充分显示出箜篌流播过程中所具有的特殊含义。

箜篌最早发现于两河流域的美索不达米亚，在公元前2800年前已盛行于此地，来自西亚的箜篌根据其形状可分为弓形箜篌和角形箜篌。在西亚两河流域（今伊朗和伊拉克），约公元前4000年前后，就已出现了弓形箜篌。随后在公元前1900年左右，在那一带角型箜篌也随之出现。[①]安伽墓中的箜篌属角形箜篌，传入中原大约在公元6-7世纪前后。

我国境内发现的最早的箜篌出土于新疆，隶属春秋战国时期[②]，其琴杆与琴体形成近 90° 角形；随后洋海古墓中发掘的出的洋海角形箜篌琴杆与琴体亦形成了一个近 90° 的锐角，两架箜篌琴体线条生硬、棱角分明。在河西嘉峪关西晋 3 号墓出土的一画像砖上，绘有一怀抱竖头箜篌的乐人，弧形琴体与底部的共鸣箱清晰可见，有五弦。从其外形看琴体线条弯曲锐化，增加美感。至北周时期，角形箜篌琴体已然增厚，棱角均圆润许多，更具审美性。至唐代箜篌的发展甚是繁荣，在琴体更为硕大，线条更加优美的基础上还有器形与外饰方面的诸多改良与创新，如箜篌琴头的龙、凤纹饰与音箱部分的龙凤呈祥、富贵牡丹的图案纹饰等。虽久经中原的箜篌已得些许中原文化的渗入，但胡盛汉弱，在各朝代的乐队配制中，箜篌占据着一定的地位。

在我国新疆地区考古发现了 6 例春秋战国时期箜篌（木质乐器，经测定为公元前770—前221年）[③]，这是该地区发现最早的文物资料，还有 1 例唐代箜篌（木质乐器，公元618—907年）。再有，在新疆众多石窟遗迹中还发现大量魏晋南北朝、隋唐时期以及五代各时期的箜篌图像[④]。此外，西亚、中亚等地也留存有很多

---

① 引自 B.罗尔格仁、E.诺伊鲍埃尔、M.H.卡德洛夫《中亚文明史》第四卷（下），第十九章“音乐与音乐学，戏剧与舞蹈”，北京 中国对外翻译出版公司、联合国教科文组织，2010年版，p523。

② 经由四个碳十四标本的测定，年代距今为2771±61年。新疆维吾尔自治区博物馆、巴音郭楞蒙古自治州文物管理所、且末县文物管理所：《新疆且末扎滚鲁克一号墓地发掘报告》，载《考古学报》，2003年第2期，p114。

③ 且末扎滚鲁克一号墓地14号墓出土两件箜篌，年代应为春秋战国时期（公元前770——前221年）；二号墓地出土春秋至西汉时期的箜篌一件。吐鲁番洋海古墓中出土了两件角形箜篌，年代推断为公元前5世纪上半叶。载贾嫚著：《唐代长安乐舞研究——以西安地区出土文物乐舞图像为中心》，北京 中国社会科学出版社，2014年5月第一版，p199。和田达玛沟北部遗址出土一架木质角型箜篌，年代推断为唐代。杨洪冰、贾嫚《从西亚到新疆——箜篌自西向东的流播路径》载《西域研究》，2015年第3期，P123。新疆塔什库尔干吉尔赞喀勒墓地出土一件箜篌，年代推断为唐代。中国社会科学院考古研究所新疆工作队《新疆塔什库尔干吉尔赞喀勒墓地发掘报告》载《考古学报》，2015年第2期，p244-245。

④ 克孜尔石窟、库木吐拉石窟、森木塞姆石窟，吐鲁番的吐峪沟石窟等。

的图像资料，其中古代粟特本土的一红色陶质纳骨瓮上的箜篌图像尤具特色[①]。此纳骨瓮中箜篌体现了指引亡灵去往天国的宗教信仰方面的功能。

从中亚来到中原的安伽，在其墓中所展现的箜篌图像也体现出这种宗教功能，并且得以发展。第一幅位于门额位置，琵琶与箜篌分别位于三头骆驼共同背负火盆的两侧，骆驼脚下所踩覆莲基座的两旁分别站立一人身鹰足祭司，很明显具有着鲜明的服务祆教祭祀的功能。正面屏风第一幅与第二幅中的箜篌均为伴奏乐器，为墓主安伽的休闲、娱乐生活增姿添色。最后一幅的箜篌图像是为安伽会盟、待客、宴饮伴乐。可看出，是对其日常生活的一种体现。由此可见，箜篌具有服务宗教与娱乐生活的双重功能。

5.4 安伽墓乐舞图所呈现出的中西文化交流

安伽作为一个来自西域的粟特商人的代表，其墓中既有自西域而来的胡风胡俗，又可以看出在中原久居后受到中原风雅影响的结果，更有其文化相互碰撞、渗透的一部分，这仅仅是胡汉文化交融的初始。

5.4.1 社会生活

粟特人，本是生活在中锡尔河与亚阿姆河之间的泽拉夫珊河流域，因长期受到周边强大外族势力的控制，便选择远走他国经商，从而成为一个独具特色的商业民族。由于民族性的经商和当地战争等原因，粟特人在汉唐之间沿丝绸之路大批迁居中国，在中国北方、蒙古高原和塔里木盆地，都有他们的移民聚落，而且散布十分广泛。安伽墓志中载其为“姑臧昌松人”[②]。姑臧，即凉州武威，是河西走廊的最东端，亦曾是河西地区最大军政机构所在地，还作过十六国时期前凉、北凉、后凉的都城，到了唐朝便把统辖整个河西地区的河西节度使驻地设在凉州。

安伽又任粟特聚落的首领——萨保。粟特文中，萨保本意是指“队商首领”，后延伸到队商聚落上的政教兼理的胡人大首领的意思。[③]典籍中最早见萨保一词于北齐时，鸿胪寺之“典客署，又有京邑萨甫二人，诸州萨甫一人”[④]。而萨保作为

① 此纳骨瓮呈长方形，出土于粟特本土的史国附近，年代应为公元 7 世纪左右，纳骨瓮上边刻画有祆教主题的图像：左边有一手托小火坛的神祇，四周有持不同乐器正弹拨奏乐的乐师环绕，似用琴声来指引亡灵去往天国。画面正中弹奏箜篌的乐师跽坐于地，面向手托火坛的神祇，回首弹奏置于身后的箜篌。既表现了箜篌师的高超演奏技艺，又体现了箜篌服务于宗教信仰的功能。

② 陕西省考古研究所编著：《西安北周安伽墓》，北京 文物出版社，2003 年 8 月第一版，p61。

③ 姜伯勤：《论高昌胡天与敦煌祆寺》，载《世界宗教研究》，1993 年第 1 期，p2-5。

④（唐）魏徵著：《隋书》卷二七 志第二十二，清乾隆武英殿刻本，p398。

中原王朝中央或地方官府、地方王国的官职，应当在 6 世纪前半叶的北魏时期就已出现。[①]把胡人的聚落首领任命为中原政府的官员，并延用其原有的称呼——“萨保”来作为官名，既表明北魏王朝政府对胡人聚落的控制，同时以继续任用胡人聚落首领的方式，保持了其聚落的自治性，萨保既是胡人的首领，同时又成为中央或地方政府的官员。

大象元年（579）安伽去世，其墓志题“大周大都督同州萨保安君墓志铭”[②]，此为目前所见最早的关于萨保本人的材料。安伽在胡人聚落当中，早期并无什么官职。其父的“冠军将军、眉州刺史”，以及其母亲的“昌松县君”，应当并非实职，而是由其子任大都督后的追封。但因安伽为胡人首领之子，因此“诞之宿祉”，且早有令闻。成年后，其事迹被朝野所知，且得到当地民众的推崇，所以被北周朝廷任命为同州的萨保，即同州的胡人首领。由于其后的政绩，被授予“大都督”的称号，其实职还应为管理胡人聚落的萨保，因此，其墓志中仍称之为“同州萨保”。

5.4.2 文化艺术

在粟特的丧葬文化中，人的身体被视为不洁之物。祆教徒不允许人的尸体污染大地，因此，在人死后或将尸体运往“寂寞之塔”， 或“弃尸于山”，让秃鹰啄食尸体，而后将尸骨收入纳骨瓮。在中国史书中也有相关记载：“死者多弃尸于山，一月治服。城外有人别居，唯知丧葬之事，号为不净人。若入城市，摇铃自别。”[③]在我国新疆吐鲁番曾有发现这种纳骨瓮，但至今还未曾在中原内地有所发现。中国人的葬俗向来是将尸体焚烧后装入棺椁，而后土葬，象征着入土为安。

从北周的安伽墓并结合其他墓葬来看，可以了解到一些由纳骨瓮到石棺的过度。一些墓葬中，并未见到棺椁，而只有石棺床，这些与同时期中原汉式墓葬不同。在安伽墓中，其尸骨位于墓门之外，有火烧过的痕迹，而墓室之中只有一座石棺床。它既不是本土粟特的葬俗，也不是中国的传统做法，应当是其在中原土洞墓与汉式石棺以及粟特浮雕骨瓮杂糅的结果。

以安伽为首的入华粟特人，深受中原文化的影响，在其墓葬中，所使用的歇山顶式的石椁，围屏式石棺床，都是中原地区很流行的葬具。而且在墓葬图像的中间位置，刻画着安伽及其夫人在中国式凉亭里宴饮，以及小桥流水的画面，都是一派中国式田园风光。再有，其服饰亦是一个受到中原影响的方面。墓葬中所

① 荣新江著：《中古中国与外来文明 修订版》，北京 生活.读书.新知 三联书店，2014 年 10 月第一版，p111。
② 荣新江著：《中古中国与外来文明 修订版》，北京 生活.读书.新知 三联书店，2014 年 10 月第一版，p111。
③（唐）令狐德棻等著：《周书》卷五十 列传第四十二，清乾隆武英殿刻本，p348。

有的男性均着胡服，但几乎所有女性均着典型的中国式服装——窄袖束胸长裙。法国学者葛乐耐（Frantz Grenet）认为：粟特女子的胡服样式与男子的大体相似，但在中国社会中，常被与中国下层社会的胡、汉舞姬（汉人亦效仿这一时尚）联系在一起，这使得着胡服女子不再受人尊敬。于是，定居于中原的胡人显贵，常将汉人其子，或胡族夫人着汉服示于人。[①]但即便如此，不可否认的是，粟特女性在接受中国传统的服饰文化方面，起着先驱作用。

在其接受中原文化因素的同时，他们也为中原带来了诸多异域因素。安伽墓里的图像中，有不少宴饮的场景，且一般有乐舞表演。主客们往往端着酒杯或酒碗对饮，旁边有时绘有随从一起进食或饮酒。在图像中我们看到的主要是水果和肉类，但在中原流行的胡食中，以胡饼最为盛行。可能是由于胡饼为粟特人的常用食物，因此没有作为特别之物绘制于宴饮的场景图之中。安伽墓中还有许多饮酒的图像，其酒杯中盛的应当是粟特人特酿的葡萄酒。在唐朝的中原等地，葡萄酒成为人们饮用的佳酿。

粟特男子的紧身长袍，以及突厥人穿的翻领紧身长袍，在唐朝时这种服饰在上层社会盛行，甚至宫廷女子也喜好这种紧身的男装胡服。以至于在唐朝陶俑、壁画上都可以看到一些女扮男装的形象，这都是受胡风影响的结果。还有墓中图像所展示到的的方毯带有联珠的纹饰，这种联珠纹在北齐的徐显秀墓葬壁画中就有侍女着联珠纹白色长裙。

在安伽墓中，中原的文化艺术因素对安伽墓中的影响可以称得上是立竿见影，但由西域而来的粟特文化给中原带来的浸染作用在粟特人墓葬中，无法得以显现。但肯定的是，安伽作为西域粟特人的后裔，给中原带来其异域文化是肯定的，在中西文化交流中起到奠基性的作用。

5.4.3 音乐舞蹈

安伽墓所呈现出的乐舞图像具有浓郁的西域特色，主要来自于西域粟特族的风格特点。粟特民族作为掌控丝绸贸易的中介者民族，对中国的音乐、舞蹈做出的贡献可想而知。从安伽墓中就可以看出这种文化交流的种种印记。

在安伽墓乐舞图像中，出现频率最多的两个乐器当属琵琶和箜篌了。两者皆非“华夏旧器”，而是自中亚东传而来，并很快在中原流布开来。早在东汉就有典籍记载：“（东汉）灵帝好胡服、胡帐、胡床、胡坐、胡饭、胡箜篌、胡舞，

① [法]葛乐耐著：《粟特人自画像》，毛民译，载《粟特人在中国——历史、考古、语言的新探索》，北京 中华书局，2005 年 12 月第一版，p314。

京都贵戚皆竞为之。”[①]自汉末时胡风已然大盛于世，胡乐亦然。南北朝时，北方政权的统治阶层本就是“胡人”，因此其对胡乐的喜爱甚至是沉溺（如北齐后主），也就不足为奇了。到了隋朝，胡乐亦是大为盛行，以致使隋文帝开皇时（581-600），胡乐“大盛于闾阎”。文帝自开皇初（约 581-585）置七部乐：《清商伎》、《国伎》、《天竺伎》、《高丽伎》、《龟兹伎》、《安国伎》、《文康伎》。隋大业中（605-608），增《疏勒伎》、《康国伎》成九部乐，并将《清商伎》列为首部，改《国伎》为《西凉伎》。至唐朝太宗年间，增《高昌伎》，改《文康伎》为《燕乐》，成十部乐。在以上乐部中：《安国伎》、《天竺伎》、《康国伎》、《龟兹伎》等都是胡乐，而这些胡乐中均有使用琵琶与箜篌这两件西域代表性的乐器，由此亦可看出胡乐在中原大地的影响之广泛。

不仅是胡乐，与之始终相伴的胡舞亦在中原普遍受到青睐。胡舞中当属胡腾舞最具代表性，魏晋南北朝时期，胡舞不单单出现在皇家贵胄的娱乐宴饮与闾阎之间，还在浮雕、壁画、扁瓶中频频出现。在北周时期的陕西茂陵佛座石刻[②]中就有一胡腾舞的形象：在佛座底层四面均以阴线刻饰有不同内容，佛座南、北、西面有线刻邑子名、供养人、联珠纹和忍冬纹等，东面正中雕有一博山炉，炉下有圆盘和莲花，在博山炉右侧刻有一男舞伎，深目高鼻，着窄袖胡服，左腿弯曲，右脚站立，双臂高举跳胡腾舞。而在博山炉另一侧，有一汉人女伎，头梳双螺髻，上着长袖短襦，下束拖地长裙，左手长袖漫地，低垂摇曳，右手高举舞袖，凌空飞动，舞姿典雅优美。[③]来自西域的胡腾舞与中原的传统长袖舞同出现在一座石刻之中，以及安伽墓中乐舞图中，排箫的融入，都是中、西文化相互碰撞、逐步渗透的结果。

5.4.3-1 北周陕西茂陵佛座石刻

（图 5.4.3-1 自周伟洲主编：《西北民族论丛》第 1 辑，北京：中国社会科学出版社 2003 年版。P286，图 4）

安伽所处的魏晋南北朝时期，政局虽战争繁冗、时局动荡，但却成为乐舞繁

① 范晔撰：《后汉书》志第十三•五行志一，北京 中华书局，1979 年版，p3272。
② 周伟洲主编：《西北民族论丛》第 1 辑，北京：中国社会科学出版社，2003 年版，P286。
③ 单庆麟：《茂陵古佛座》，载《文物》，1957 年第 3 期，p46-48。

荣发展的一个重要时期。“周武帝聘虏女为后，西域诸国来媵，于是龟兹、疏勒、安国、康国之乐，大聚长安。”[①]朝代的频繁更迭，给外域乐入驻中原提供了极好的良机，更为隋唐的乐舞文明准备了良好的土壤，安伽墓中的乐舞图显示了此时期外域乐进入中原后的一个缩影，可窥探作为异形商品的西域乐舞沿丝路被一路播撒，使经过之地遍地生根开花、枝繁叶茂。也因此中原的乐舞文化进入一个崭新的时代，这也为后世唐王朝的乐舞繁荣发展奠定了坚实的基础。

① （后晋）刘昫撰：《旧唐书》卷二十九 志第九，北京 中华书局，1975 年 5 月第一版，p1069。

结论

安伽墓的乐舞图像真实再现了以安伽为主的粟特人东入长安的一种生活、社会的写照，乐舞图像中所呈现的乐舞画面正是其生活的一部分，再现了当时文化交往、融合的过程。在这过程中以安伽为首的粟特人其作用不可小觑，他们不仅是中古时期丝绸之路上各国贸易的担当者，亦是各种文化之间交流的传递者。粟特民族作为丝绸之路上的一重要民族，起到东西方文化交流载体的作用。加之安伽的特定身份，管理着来中国进行贸易的胡商及定居在内地的各种外来人员，对于东西方文化的交流提供了相当充分的条件。

从陕西出土的这些文物资料来看，无论政治、经济、文化、宗教等方面无不闪烁着粟特人的身影。其墓葬遍布于陕、甘、宁、豫、晋、冀、京等多省市[①]，已发现有二十余座。从这些人的墓葬中，可以看到粟特人他们在中原文化交流中的重要作用，也可看到乐舞是其墓葬中的一个重要图像主题，还可以看到一种以粟特文化为主，杂糅有中原传统文化与其他胡人文化的色彩。本文运用图像学、文史资料等方法，对安伽墓中的乐舞图像进行梳理，旨在说明魏晋南北朝时期的文化融合是碰撞、汇集、渗透式融合，并未达到深层次的水乳交融。任何艺术从撞击到融合都有一个漫长的发展过程，以安伽墓为代表的魏晋南北朝时期的乐舞艺术正是这个过程中的一种形态。

安伽墓可以说是粟特胡人进入中原的一个标本，可以从中看到北周及其以前音乐舞蹈发展的盛况。但任何艺术的发展，都不是一个孤立的存在，是需要众多因素才会造就高度的艺术文明，正因为这种多样式的艺术，造就了隋唐艺术。隋唐王朝正是因为有了魏晋时期这种游牧民族和农耕民族的深度融合，外来艺术的不断兼容，造就了隋唐艺术的这种高度繁荣，这也显示出隋唐这一时代开阔、包容的文化态度。安伽墓正是这高度文明中的一份子，一个不可或缺的奠基因素。

① 陕西西安有有北周安伽墓、康业墓、史君墓，唐何文哲墓、米继芬墓；咸阳有唐安禄山墓；关中有安元寿墓、翟六娘墓。甘肃天水有李广墓。宁夏固原有史射勿墓、梁元珍墓、史道德墓、史道洛墓、史诃耽墓、史索岩墓、史铁棒墓。山西太原有隋虞弘墓。河北邯郸有唐何弘敬墓。河南洛阳有安菩夫妇墓。北京丰台有史思明墓等等。

参考文献

古籍文献：

[1]（西汉）司马迁撰、（宋）裴骃集释.史记[M].北京 中华书局点校本
[2]（晋）司马彪撰，（梁）刘昭注补.后汉书[M].北京 中华书局.1965 年版
[3]（晋）陈寿.三国志[M].北京 中华书局点校本
[4]（南朝宋）范晔.后汉书[M].北京 中华书局.1979 年版
[5]（北齐）魏收.魏书[M].北京 中华书局点校本
[6]（唐）房玄龄等.晋书[M].北京 中华书局校点本
[7]（唐）李百药撰.北齐书[M].北京 中华书局.1972 年版
[8] 中华书局编辑部.全唐诗[M].北京 中华书局.2013 年版
[9]（唐）杜佑.通典[M]..北京 中华书局.1998 年版
[10]（唐）李延寿撰.北史[M].北京 中华书局.1974 年版
[11]（唐）令狐德棻等撰.周书[M].北京 中华书局.1971 年版
[12]（唐）魏徵等撰.隋书[M].北京 中华书局.1973 年版
[13]（唐）李林甫.唐六典[M].北京 中华书局.1992 年版
[14]（唐）玄奘、辩机撰，季羡林等校注.大唐西域记校注[M].北京 中华书局.1985 年版
[15]（后晋）刘昫.旧唐书[M].北京 中华书局.1975 年版
[16]（宋）欧阳修、宋祁撰.新唐书[M].北京 中华书局.1975 年版
[17]（宋）郭茂倩编.乐府诗集（共四册）[M].北京 中华书局.1979 年版
[18]（宋）陈旸撰.钦定四库全书·乐书[M].台湾 商务印书馆.1983 年版
[19]（北宋）司马光.资治通鉴[M].北京 中华书局.1956 年版
[20]（北宋）郭若虚著.图画见闻志[M].江苏 凤凰出版传媒集团，江苏美术出版社.2007 年版
[21]（元）脱脱等撰.宋史[M].北京 中华书局.1977 年版
[22]（清）纪晓岚等.钦定四库全书•乐部[M].台湾 商务印书馆.1987 年版
[23]（清）彭定求等.全唐诗（全 25 册）[M].北京 中华书局.1985 年版
[24]（清）董浩等编.全唐文（全 11 册）[M].北京 中华书局影印.1983 年版

考古报告：

[1] 陕西省考古研究所.西安北郊北周安伽墓发掘简报[J].考古与文物 2000 年第 6 期
[2] 陕西省考古研究所.西安北周安伽墓[M].北京 文物出版社 .2003 年 8 月第一版
[3] 陕西省考古研究所.西安发现的北周安伽墓[J].文物 2001 年第 1 期
[4] 陕西省考古研究所.西安西郊陕棉十厂唐壁画墓清理简报[J].考古与文物 2002 年第 1 期
[5] 陕西省考古所唐墓工作组.西安东郊唐苏思勖墓清理简报[J].考古 1960 年第 1 期
[6] 韩顺发.北齐黄釉瓷扁壶乐舞图像的初步分析[J].文物 1980 年 7 期
[7] 马海东.固原出土绿釉舞扁壶[J].文物 1988 年 6 期
[8] 河南省博物馆.河南安阳北齐范粹墓发掘简报[J].文物 1972 年 1 期
[9] 杨军凯、孙武等.西安北周凉州萨保史君墓发掘简报[J].文物 2005 年 3 期
[10] 陈海涛.胡旋舞、胡腾舞与柘枝舞——对安伽墓与虞弘墓中舞蹈归属的浅析[J].考古与文物 2003 年第 3 期
[11] 王子初.且末扎滚鲁克箜篌的形制结构及其复原研究[J].文物 1999 年 7 期
[12] 新疆维吾尔族自治区博物馆、巴音郭楞蒙古自治州文物管理所、且末县文物管理所.新疆且末扎滚鲁克一号墓地发掘报告[J].考古学报 2003 年第 1 期
[13] 王博.新疆扎滚鲁克箜篌[J].文物 2003 年 2 期
[14] 李肖、吕恩国、张永兵.新疆鄯善洋海墓地发掘报告[J].考古学报 2011 年第 1 期
[15] 杨军凯.北周史君墓[J].文物 2014 年第 8 期
[16] 西安市文物保护考古所.西安北周凉州萨保史君墓发掘简报[J].文物 2005 年第 3 期
[17] 西安市文物保护考古研究院，杨军凯.北周史君墓[M].北京 文物出版社.2014 年版
[18] 山西省考古研究所，太原市文物考古研究所，太原市晋源区文物旅游局.太原隋虞弘墓[M].北京 文物出版社.2005 年版
[19] 张庆捷、畅红霞等.太原隋代虞弘墓清理简报[J].文物 2001 年 1 期
[20] 太原市文物考古研究所编.北齐徐显秀墓[M].北京 文物出版社.2000 年版

论著：

[1] 中国大百科全书编辑委员会.中国大百科全书•考古卷[M].北京 中国大百科全书出版社.1986 年版
[2] 中国大百科全书编辑委员会.中国大百科全书•音乐·舞蹈卷[M].北京 中国大百

科全书出版社.1989 年版
[3]中国大百科全书编辑委员会.中国大百科全书•美术卷[M].北京 中国大百科全书出版社.2003 年版
[4]王飞鸿、崔晟.中华文明简史[M]长春 吉林大学出版社.2010 年版
[5]韩淑德、张之年.中国琵琶史稿（修订本）[M].上海 上海音乐学院出版社.2013 年 5 月第一版
[6]王克芬.中国舞蹈通史 隋唐五代卷[M].上海 上海音乐出版社.2010 年版
[7]贾嫚.唐代长安乐舞研究——以西安地区出土文物乐舞图像为中心[M].北京 中国社会科学出版社.2014 年版
[8]孙武军.入华粟特人墓葬图像的丧葬与宗教文化[M].北京 中国社会科学出版社.2014 年版
[9]荣新江.中古中国与外来文明[M].生活·读书·新知三联书店.2001 年版
[10]中国艺术研究院音乐研究所.中国音乐词典[M].北京 人民音乐出版社.1985 年版
[11] 志敏、国华编.简明音乐辞典[M].黑龙江 黑龙江人民出版社.1985 年版
[12] 周伟洲、丁景泰主编.丝绸之路大辞典[M].陕西 陕西人民出版社.2006 年版
[13] 刘东升、袁荃猷.中国音乐史图鉴[M].北京 人民音乐出版社.1988 年版
[14] 刘伯恩编著.中国舞蹈文物图典[M].上海 上海音乐出版社.2002 年版
[15] 赵会生、王旭主编.图说中国音乐[M].长春 吉林人民出版社.2009 年版
[16] 冯双白、王宁宁、刘晓真编.图说中国舞蹈史[M].杭州 浙江教育出版社.2001 年版
[17] 修海林、王子初.看得见的音乐：乐器[M].上海 上海文艺出版社.2001 年版
[18] 吕建中.西安大唐西市博物馆[M].西安 陕西人民出版社.2009 年版
[19] 葛承雍.唐韵胡音与外来文明[M].北京 中华书局.2006 年版
[20] 黄翔鹏总主编.中国音乐文物大系系列[M].郑州.大象出版社.1999 年—2001 年版
[21] 姜伯勤.中国祆教艺术史研究[M].北京 生活、读书、新知三联书店.2004 年版
[22] 李刚主编.4—6 世纪的北中国与欧亚大陆[M].北京 科学出版社.2006 年版
[23] 李淞.长安艺术与宗教文明[M].北京 中华书局.2002 年版
[24] 李肖冰.中国西域民族服饰研究[M].乌鲁木齐 新疆人民出版社.1995 年版
[25] 林梅村.汉唐西域与中国文明[M].北京 文物出版社.1998 年版
[26] 刘东升、袁荃猷编撰.中国音乐史图鉴[M].中国艺术研究院音乐研究所、人民音乐出版社出版.1988 年版

[27] 罗丰.胡汉之间——“丝绸之路”与西北历史考古[M].北京 文物出版社.2004 年
[28] 罗宏才主编.西部美术考古[M].上海 上海大学出版社.2008 年版
[29] 荣新江、华澜、张志清主编.粟特人在中国、历史、考古、语言的新探索[M].北京 中华书局.2005 年版
[30] 荣新江.中古中国与外来文明[M].北京 生活• 读书• 新知三联书店.2001 年版
[30] 沈从文.中国古代服饰研究[M].上海 上海书店出版社.1997 年版
[31] 孙机.中国圣火——中国古文物与东西文化交流中的若干问题[M].沈阳 辽宁教育出版社.1996 年版
[32] 王克芬.中国舞蹈发展史[M].上海 上海人民出版社.2004 年版
[33] 王克芬.中国舞蹈史[M].北京 文化美术出版社.1987 年版
[34] 王子初.中国音乐考古学[M].福州 福建教育出版社.2006 年版
[35] 王子云.中国雕塑艺术史[M].长沙 岳麓书社.2005 年版
[36] 吴玉贵.中国风俗通史[M].上海 上海文艺出版社.2001 年版
[37] 向达.唐代长安与西域文明[M].北京 生活• 读书• 新知三联书店.1987 年版
[38] 杨荫浏.中国古代音乐史稿（上、下册）[M].北京 人民音乐出版社.1981 年版
[39] 张前.中日音乐交流史[M].北京 人民音乐出版社.1999 年版
[40] 中国音乐艺术研究会、舞蹈史研究组编.全唐诗中的乐舞资料[M].北京 音乐出版社.1958 年版
[41] 周菁葆.丝绸之路的音乐文化[M].乌鲁木齐 新疆人民出版社.1987 年版
[42] 周伟洲.西北民族史研究[M].郑州 中州古籍出版社.1994 年版
[43] 周伟洲.长安与南海诸国[M].西安 西安出版社.2003 年版
[44] 姜伯勤.中国祆教艺术史研究[M].北京 三联书店.2004 年版
[45] 施安昌.火坛与祭司鸟神——中国古代祆教美术考古手记[M].北京 紫禁城出版社.2004 年版
[46] 法国汉学丛书编辑委员会编.粟特人在中国——历史、考古、语言的新探索[M].北京 中华书局.2005 年版
[47] 荣新江、张志清主编.从撒马尔干到长安：粟特人在中国的文化遗迹[M].北京 北京图书馆出版社.2004 年版
[48] 龚方震、晏可佳.祆教史[M].上海 上海社会科学院出版社.1998 年版
[49] 荣新江.中古中国与外来文明[M].北京 三联书店.2001 年版
[50] 郑岩.魏晋南北朝壁画墓研究[M].北京 文物出版社.2002 年版
[51] 孙机.中国圣火[M].辽宁 辽宁省教育出版社.1996 年版

论文：

[1] 姜伯勤.中国祆教画像石在艺术史上的意义[J].中山大学学报.2004 年第 1 期
[2] 高德祥.凤首箜篌考[J].中国音乐.1990 年第 1 期
[3] 金经言.音乐图像学与音乐图片史[J].中国音乐.1985 年第 4 期
[4] 李玫.箜篌变异形态考辨－新疆诸石窟壁画中的箜篌种种[J].中国音乐学.1994 年第 4 期
[5] 伊斯拉菲尔·玉苏甫、安尼瓦尔·哈斯木.古老的乐器---箜篌[J].西域研究.2001 年第 2 期
[6] 周菁葆.丝绸之路上的箜篌及其东渐[J].新疆艺术学院学报.2010 年第 1 期
[7] 林悟殊.西安北周安伽墓葬式的再思考[J].考古与文物.2005 年第 5 期
[8] 王恺."人面鸟"考[J].考古与文物.1985 年第 6 期
[9] 杨洪冰、贾嫚.从西亚到新疆——箜篌自西向东的流播路径[J].西域研究.2015 年第 3 期

译著及外文资料：

[1][美]加文•汉布里主编、吴玉贵译.中亚史纲要[M].北京 商务印书馆.1994 年版
[2][美]欧文·潘诺夫斯基、范景中译.图像学研究[M].上海 上海三联书店.2011 年版
[3][法]布尔努瓦著、耿升译.丝绸之路[M].乌鲁木齐 新疆人民出版社.1982 年版
[4][日]林谦三.东亚乐器考[M].北京 音乐出版社.1962 年版
[5][英]约翰•伯格著、戴行钺译.观看之道[M].桂林 广西师范大学出版社.2005 年版
[6][英]伯格、[瑞士]摩尔著、沈语冰译.另一种讲述的方式[M].桂林 广西师范大学出版.2007 年版
[7][台湾]韩国鐄.音乐图像学的范围和意义[J].中国音乐学.1988 年第 4 期
[8][日]岸边成雄.古代丝绸之路的音乐[M].北京 人民音乐出版社.1988 年版
[9][英]C.E.博斯沃思，[塔]M.S.阿西莫夫著：中亚文明史 第 4 卷（下）[M].北京 中国对外翻译出版公司.2010 年版
[10] [美]博·劳厄格伦、谢瑾译.巴泽雷克的古代竖琴[J].音乐研究.2004 年第 2 期
[11] [苏]斯塔维斯基著、路远译.古代中亚艺术[M].西安 陕西旅游出版社.1992 年版
[12] [法]葛勒耐（Frantz Grenet）著、毛民译.北朝粟特本土纳骨盆上的祆教主题[J].张庆捷、李书吉、李刚主编.4—6 世纪的北中国与欧亚大陆.北京 科学出版社 2006 年版
[13] [法]葛勒内著，毛民译.粟特纳骨瓮上的歌舞和神祇[J].内蒙古大学艺术学院学报.2008 年第 1 期

[14] [美]安妮塔·朱利安诺（Annette L .Juliano）、朱迪斯·勒内（Judith A .Lerner）博士著、周晶译.文化融合：美穗（Miho）博物馆藏墓葬石榻上的中亚和中国乐伎[J].西北民族论丛 第一辑.北京 中国社会科学出版社.2003 年版

[15] [美]克雷默（Kramer，S.N.）等著、魏庆征译.世界古代神话[M].北京 华夏出版社.1989 年版

[16] [法]葛乐耐著、毛民译.粟特人自画像[J].荣新江、华澜、张志清主编.粟特人在中国——历史、考古、语言的新探索.北京 中华书局 2005 年版

致 谢

白驹过隙，岁月如梭，转眼间我的硕士生涯已然接近尾声。这三年的时光既漫长又短暂，其中充满了酸甜苦辣，更有收获与成长。十分感谢在校陪我一起度过美好时光的每一位尊敬的老师和亲爱的同学，正是你们的指导，我才能解决疑惑，正是你们的帮助，我才能克服困难，直到学业的顺利完成。

首先，要向我的恩师贾嫚教授致以诚挚的敬意。本文无论是选题、还是收集资料、或是修改提纲直至论文最终完成，您都给予我无私的帮助和耐心的指导，我所取得的每一点成绩都凝聚着您的汗水与心血。您开阔的学术视野、严谨的治学态度、精益求精的工作作风，都深深地感染和激励着我，也将指引我今后的学习、生活与工作，引领我不断地进步与成长。

于此同时还要衷心的感谢为我们授课的各位任课老师，以及其他在各自岗位上辛勤工作的老师们。正是有你们孜孜不倦地教诲与默默无闻地付出，让我学到了诸多专业知识，并得知如何求知、治学、为人处世。感谢同师门的兄弟姐妹与身旁的几位挚友。是你们与我一同分享青春的酸甜与人生的苦乐。感谢我的父母与家人。是你们永远做我坚实的后盾，给予我的爱、关心、支持、理解与包容，是我不断前行的动力。

最后，向百忙之中参与审阅、评议本论文的各位老师，向参与本论文答辩的各位老师表示由衷的感谢！

王红蕾

2018年3月于陕师大兰园

攻读硕士学位期间科研成果

1、王红蕾.论安伽墓门额乐舞图像的文化价值[J].东方藏品.2016 年总第 33 期
2、王红蕾.近年来二胡演奏技巧的系统化[J].艺术品鉴.2016 年第 12 期
3、王红蕾.唐代胡旋舞小考[J].好家长.2017 年总第 573 期
4、王红蕾.琵琶源流考[J].赤子.2017 年总第 434 期